الدكتور عبد العزيز المقالح

الشعر: بين الرُّؤيا والتشكيل

الدكتور عبد العزيز المقالح

الشعر بين الرُّؤيا والتشكيل

حين يرصُدُ الدكتور عبد العزيز المقالح شعرنا العربي الحديث وتجارب بعض شعرائنا المجددين في الوطن العربي عامة، وفي وطنه المهد ــ اليمن ــ خاصة، فإنه يضع يده على مفاتيح التطور والإبداع لدى هؤلاء الشعراء، ويرى بعين الناقد المنصف ما لهم وما عليهم. وهو الى ذلك كله الشاعر والكاتب الذي يقف مع كل نسمة جديدة أصيلة يبحث عنها هَواؤنا العربي الذي رَكَدَ منذ قرون عديدة.

الناشر

طلاس

السعر ٢٨ ليرة

الدكتور عبد العزيز المقالح

الشعر
بين الرؤيا والتشكيل

الشعر
بين الرؤيا والتشكيل

الطبعة الأولى : ١٩٨١

الطبعة الثانية : ١٩٨٥

الإهــداء

الى الصديق الزميل
عبد الودود سيف ،
شاعراً و ناقداً ،
وهَبَ كلَّ عطاء الكلمة
للوطن .. وللثورة

عبد العزيز

المقـدمة

يتردد ـــ في الآونة الأخيرة ـــ تعبير جديد هو « الخروج من الجلد » وهذا التعبير لا يظهر جزافاً لكنه ينبع من واقع قلق ومثير لم يعد التدامج فيه بين الأشياء وذاتها وبين الأشياء والاشياء ثابتاً ومطلقاً كما كان منذ مائة عام على أكثر تقدير ، وأصبحنا نسمع من يقول إنَّ العرب يخرجون من جلودهم أو إنَّهم يحاولون ذلك . والحقيقة أن العالم ـــ وليس العرب وحدهم ـــ يخرج من جلده تدريجياً ويكتشف كل يوم أنهاراً في النهر وبحاراً في البحر ، ويكتسب كل يوم أبعاد ثقافة جديدة ووسائل تعبير وأساليب حياة تختلف كثيراً أو قليلاً عن المعهود والمألوف .

وهذا لا يعني بحال من الأحوال أن العالم سوف يقذف بثقافته التقليدية الى البحر أو أن خروجه من جلده القديم المتهرىء سيجعل أعصابه عرضة للتلف والخسران . كما أن خروج الشعوب من جلودها البالية لا يعني أن تهجر شخصيتها أو لغاتها أو سماتها القومية ، وعبارة الخروج هذه عبارة شعرية استعارية تعني مغادرة المألوف والنزوع نحو التجديد ، وهذا النزوع لا يكتفي بخلع الجلد ولا بتلوينه ولكنه يصر على اختراق القشرة الخارجية للجسد للوثوب الى مناطق الاحساس وإحداث التعبير المنشود المتكامل .

وبما أن الكلمة بعامة والشعر بخاصة يحتلان ــ للأسف ــ تسعة أعشار المنطقة الواعية في عقل الانسان العربي فانه من الضرورة بمكان متابعة قراءة واقع الكلمة في بعض الاقطار العربية وهي تحاول مغادرة المواقع القديمة أو ، باستخدام التعبير الجديد إياه ، تحاول أن تغير جلدها وتحتضن ملامح الواقع الجديد معبرة عن حنين الناس وأشواقهم الى رسم عالم خاص مناقض للواقع البدائي الممتلىء بالندوب والتشوهات .

واذا كانت مهمة الكاتب أو الشاعر في بداية هذا القرن

تتجلى في المحاولات الدائبة للحفاظ على المألوف ، وبعث الطمأنينة في نفس القارىء بأن كل شيء على ما يرام ، وفي التأكيد له ــ وقد كان يعيش معزولاً في حدود قريته أو مدينته ــ أن الأرض لا تدور وأن ليس في الامكان أبدع مما كان ، إذا كان الأمر كذلك في مطلع هذا القرن فإن كل شيء تغير أو أنه في طريقه الى التغيير الشامل ، ونحن ــ رضينا أم كرهنا ــ على أبواب نهاية القرن العشرين أمام موجة بل موجات متسارعة من حركات التجدد والتغيير ، وأصبح الانسان أمام هذه الموجات مبعثراً يكاد يعيش خارج حدود المكان والزمان ، وكان لا بد أن تتغير مهمة الكاتب أو الشاعر وأن تتحول ــ وفقاً لذلك التغير ــ إلى طرح بعض الأسئلة وإلقاء بعض الشكوك التي تبعث القلق وتوحي بأن كل شيء ليس على ما يرام ، وأن في الأمكان أبدع مما كان ، وفي التأكيد على أن التجديد لا يكون مقصوداً بحد ذاته ، بل إنَّه يعبر عن هذا القلق العام وعن النزوع الشامل نحو التغيير .

وينبغي أَلَّا يفزع الكاتب الجديد أو الشاعر الجديد من مظاهر الدهشة البادية على بعض الوجوه ومن علامات القلق الناطقة في بعض الكتابات ، فالقارىء العام يستقبل كل يوم ــ بقدر عظيم من الحيرة والاستغراب ــ أنماطاً أدبية وفنية غير

مألوفة ، وهو لا يكف عن إبداء استغرابه ، وأحياناً سخطه ، من رواج بعض الأشكال الأدبية . وثقافته المحدودة ، واستسلامه غير الواعي للموروث يجعلانه شديد الحذر لا يستطيع أن يستوعب دور الكاتب الجديد أو الشاعر الجديد وأن كلاً منهما يحاول أن يعيد صياغة العلاقات المتغيرة في الواقع بشكل يتلاءم مع مستويات الإبداع والمعرفة ، مستويات الفن والعلم النابعة من كل أو من جزء في هذا الواقع المتغير .

والكاتب والشاعر الجديدان كلاهما ــ لأسباب لا مجال هنا لشرحها ــ يمتلك قدرة على الكشف وإدراك المتغير ، وتتركز رؤيته في القادم الأجد ، ومن هنا تنبثق إمكانياته التعبيرية ، وقدرته على صياغة تلك الرؤية ، في مجالها المتغير والمتجدد . وهو يسعى ويناضل من خلال العمل الإبداعي لكي يجعل الانسان مهيئاً تماماً للاستجابة لما سوف تخلقه الظروف الجديدة المتغيرة في المجتمع . وفي كل خطوة يخطوها المبدع الجديد تكتسب أعماله الأدبية ملامح جديدة تصل أحياناً الى مرحلة النضج المدهش وتنحرف أحياناً فتصل الى الشكلية الزائفة أو آلة المبتذَل . وبغض النظر عن نجاح هذه المحاولة أو إخفاق تلك المحاولة فان مسارات التغيير ينبغي أن تستمر ويجب ألَّا تتوقف .

ولعل استقراء مسافات التغيير في الآداب والفنون ، والحديث عن محاولات التجديد في هذا العالم الخصب يشكل المدخل العلمي الصحيح لفهم هذه المحاولات ويجسد أهمية الجديد الذي يسعى الى امتلاك ملامح المستقبل ويعبر عن واقع الانسان المتطور ، في الوقت الذي يسعى فيه الى تجسيد هموم هذا الانسان وأشواقه الى تخطي زمن التخلف وتأكيد انتمائه الى القرن العشرين دون أن يتخلى عن سماته وشخصيته .

وقد استطاع كل عصر أن يتميز بإيقاعِه وأن يستخدم وسائل التعبير الفنية الخاصة به ، والمعبرة عنه ــ انحطاطاً وارتفاعاً ــ ومن هذا التميز ينبع الوعي الفني في اختيار التشكيل والايقاع سواء في القصيدة أو المعمار ، أو الموسيقى ، أو .. الخ . وهما ــ أي التشكيل والايقاع ــ يكتسبان ملامحهما من الاحساس بالزمن المتغير ومن استيعاب أبعاد الواقع ومضامينه . فالشكل الجديد يتشكل في ذروة تشكل المعنى الجديد . وجهلنا بهذه الحقائق البديهية يفسح المجال لصراع لا يتوقف ولا ينتهي . والصراع بين السلفية والمعاصرة لا يبدو في الآداب والفنون وحسب ، ولكنه باد على كل صعيد من أصعدة الحياة المختلفة . لكنه في الآداب والفنون قد يعبر عن نفسه أحياناً بطريقة تجعل

الكثيرين من عشاق القديم والجديد معاً يشككون في جدوى هذا الصراع ويعتبرونه واحدة من المعضلات التي تتطلب حلاً عاجلاً كأية معضلة سياسية أو اقتصادية .

هكذا يبدو الأمر الآن في نهاية القرن ، الشعر ينسى نوعه ، والقصة تنسى نوعها ، المسرح ينسى نوعه ، حتى المقال ـــ هذا الخبز اليومي الممتلىء بالمسامير ونشارة الخشب ـــ بدأ هو الآخر يتغير وينسى نوعه ، وبدأنا نقرأ عن القصيدة « النثر » وعن القصة « الشعر » وعن « المسرواية » المسرحية ـــ الرواية . لم تعد الأنواع الأدبية إذاً تخضع لأنواعها ، ولم تعد تخضع للمعايير المذهبية أو المعايير الفنية ، ويكاد القارىء العادي ينسى نفسه وسط هذا الزحام لكنه لا بد أن يألف الجديد ويأنس اليه وأن يردد مع حكيم المعرة :

ستألَفُ فقِدانَ الذي قد فقدتَه
كإلْفِكَ وِجدانَ الذي أنت واجدُ

وان أولئك الذين ينظرون في حنين الى الماضي قد كانوا

موجودين في كل عصر ، ولم يغير حنينهم من الأمر شيئاً ، وما يحدث الآن من تراجع أو ارتداد لا يعبر الا عن تذبذب الواقع العربي . فالآداب أكثر أشكال الوعي البشري حساسيةً وتأثراً بمناخ العصر العام . والانسان العربي الذي يبحث عن اللقمة وعن الأمن والاستقرار مشغول بذلك كله عن البحث عن زاد فني يسد به غائلة الجفاف الابداعي .

إن التجديد والتغيير أبرز سمات عصرنا ، وهما ليسا وقفاً على مجتمعات بعينها ، أو شعوب بذاتها ، لكنهما القاسم المشترك والهم العام بين شعوب العالم بأسره ، ولهما في المجتمعات المتخلفة والتابعة والملحقة أصداء تعبر عنها الكتابات المختلفة . وفي اليمن — وقد كانت الى وقت قريب جداً بؤرة راكدة لأساليب الانتاج المختلفة ولأشكال الوعي المختلفة — بدأت أصوات جديدة تشق طريقها كالمصابيح في ظلمات الليل ، وهي تمهد لأساليب جديدة ، في الثقافة والحياة ، وما الفصول التالية من هذا الكتاب إلا محاولة مباشرة لرصد إيقاع تلك الأصوات وتعبير غير مباشر عن المدى الذي وصل اليه جيل من الشعراء والباحثين وهو جيل يحاول أن يضع أقدامه على مشارف واقع جديد يشبه الى حد كبير

ما كان يسمى بعصر النهضة في أوروبا ، عصر حب الاستطلاع والرغبة في الخروج من زمن الثبات والجمود .

عبد العزيز المقالح

جامعة صنعاء ــ كلية الآداب

الفصل الأول

في التجربة الشعرية

- ○ صلاح عبد الصبور
- ○ بلند الحيدري
- ○ عبد الوهاب البياتي
- ○ نزار قبَّاني

صلاح عبد الصبور .. الحياة في الشعر

ـ ١ ـ

من الظواهر الأدبية التي لم يتنبه اليها الدارسون بعد ، أو لم تجد منهم الاهتمام الكافي ، ظاهرة « الشعراء الكتاب » وهي ظاهرة حديثة العمر نسبياً ، فقد اتسعت باتساع أساليب النشر وتنوع وسائل الاعلام المختلفة . صحيح ان لهذه الظاهرة جذوراً في تاريخنا العربي ، وان عدداً من الشعراء العرب القدامى قد استهواهم الجمع بين الشعر والنثر ، كما حدث على سبيل المثال لابن المعتز الشاعر الناقد ، أو لأبي العلاء المعري الشاعر والمفكر والباحث اللغوي والناقد أيضاً . وقد تأكدت هذه النزعة الجامعة

في العصر الحديث ، وكان الشاعر الكبير في قامة أحمد شوقي يرفض أن يكون متفرغاً للشعر الذي رفعه إلى مقام الإمارة ، فكتب شيئاً غير قليل من النثر المسجوع الفاتر ، جمع بعضه في كتاب سماه « أسواق الذهب » ، وكتب مسرحية نثرية صغيرة هي « أميرة الاندلس » لم تجد قبولاً عند عشاق قصائده ولا عند المفتونين بمسرحه الشعري . وكان زميله حافظ ابراهيم يحاول أن يجد في النثر من التفوق ما لم يجده في الشعر ، فكتب « ليالي سطيح » وترجم رواية « البؤساء » لفكتور هيجو ، ومثل شوقي وحافظ كان عشرات الشعراء الذين أصبحوا كتاباً كالمازني وطه حسين ، وحاولوا الجمع بين الفنين كالرافعي والعقاد .

وفي الفترة الأخيرة تكاد تصبح الكتابة مرادفة للشعر ، أو بكلمة أخرى يكاد يصبح الشاعر كاتباً إلا مع قلة من الشعراء « الموحدين » الذين يرفضون أن يشركوا مع القصيدة شيئاً آخر يسرق لهب الوجدان ويموضع الخيال ويكادون يعدون بالأصابع . ومن أبرزهم الشاعر محمد مهدي الجواهري ، والشاعر عمر أبو ريشة . واذا كان التوسع المذهل لوسائل النشر من الأسباب الرئيسية لشيوع ظاهرة الشاعر الكاتب ، فإن هناك أسباباً أخرى لا يصح اغفالها بحال ، ومنها أن القصيدة لم تعد وحدها قادرة

على التعبير عن مكنونات النفس الشاعرة ، وان طريق الكلمة الشعرية لا يؤدي أحياناً إلا إلى قطاع محدود من البشر . كما أن الشعر لا يطعم صاحبه ، فهو يبحث عن رغيف الخبز في مجالات أخرى لها علاقة ما بالكلمة كالصحيفة والمجلة .

ولعلي لا أتجاوز الحقيقة في هذا المجال إذا ما قلت إنَّ عدداً قليلاً من الشعراء الكبار هم الذين برعوا في الكتابة النثرية في الفترة الأخيرة بالرغم من حضور عشرات الشعراء في الصحافة وبقية مجالات النشر الأخرى . ووسط هذا العدد القليل يظهر الشاعر صلاح عبد الصبور ، الذي تشغلنا في هذا الحديث تجربته الشعرية أكثر من تجربته مع النثر أو أية تجربة أدبية أخرى . ويمكن الإشارة إلى أن براعة صلاح عبد الصبور في مجال الكتابة النثرية تعود إلى ثقافته الواسعة أولاً ، ثم إلى عمله الطويل في الصحافة . فقد عمل مع رفيقه أحمد عبد المعطي حجازي في مجلة « روز اليوسف » وشارك في الصفحة الأدبية لصحيفة الأهرام حيث كتب مجموعة من المقالات النقدية نشرها فيما بعد في كتب متتابعة منها « حتى نقهر الموت » ، و « ماذا يبقى منهم » ، و « في مدينة العشق والحكمة » ، وَ « رحلة على الورق » . وهذا الكتاب الأخير يُعَدُّ من أجود الكتب وأقربها إلى

بالمجتمع ، ومن حركتها ما نطلق عليه اسم التاريخ ، ومن لحظات نشوتها ما نعرفه بالفن !

ولا يكتفي الشاعر ــ في مدخل تجربته ــ بالتأكيد على ما ذهب إليه سقراط في صيحته « اعرف نفسك » والتي تحض على الاتجاه بالبحث الفلسفي نحو الانسان والى جذوره البشرية ، لا يكتفي الشاعر بذلك بل يورد مقولة رائعة تعبر عن واقعية أبي الفلسفة ، وهي مقولة رواها عنه تلميذه العظيم أفلاطون وهذا نصها : (إنَّ أساتذتي هم أولئك البشر الذين يسكنون في المدينة ، لا الأشجار ولا الريف .) وهي مقولة ــ كما نرى ــ تدلل على اهتمام الفيلسوف بالبشر أكثر من اهتمامه بالكون والطبيعة ، وهو نفس الاهتمام الذي بدأ مع صلاح عبد الصبور في رحلته الاولى ، الرحلة المتحركة المتحرقة التي أنجزت ديوان (الناس في بلادي) ، ذلك العمل الشعري العظيم بواقعيته والغني بأسلوبه الفني المتميز والمتجدد . والهادف بتناغمه الصادق مع جماهير الفلاحين والبسطاء والمضطهدين من الناس في بلاده . وهو الديوان الذي ضم قصيدته المتفردة في عالم الشعر الجديد (شنق زهران) . ومن هو زهران ؟ فلاح بسيط من « دنشواي » قرر أن يدافع عن زرع القرية وعن محصول العام فكانت النتيجة أن

شنقه الانجليز المحتلون في قلب ميدان القرية المصرية البائسة . كان ذلك في نهار حزين استعار من الليل ظلامه ووحشته ، وفي فترة من الزمن لا حدود لقتامتها وجهامتها ، تقول بعض مقاطع القصيدة :

كان زَهْرانُ غُلاما
أمُّه سمراءُ ، والأب مُوَلَّدْ
وبعينيه وَسامَةْ
وعلى الصدغِ حمامة
وعلى الزَّنْدِ أبو زيدٍ سلامة
مُمْسكاً سيفاً ، وتحتَ الوشمِ نَبْشٌ كالكتابة
إسْمُ قرية
«دِنْشِوايْ »

شَبَّ زهرانُ قويًّا
ونَقيا
يَطَأُ الأرضَ خفيفا
وأليفا

كان صمَّاكا وَلُوعاً بالغناءْ
وسَماعِ الشعرِ في ليلِ الشتاء

ذاتَ يومٍ ..
مرَّ زهرانُ بظهر السوق يوما
ورأى النارَ التي تُحرِق حقلا

(الديوان ص ١٨)

وحتى لا يشك القارىء المستعجل للفصل الأول من تجربة صلاح عبد الصبور فيما ذهبت إليه من التلازم بين الفصل الأول من الكتاب والفصل الأول من حياته مع الشعر ، حين يجد في حديث الشاعر عن الحوار مع النفس والحديث عن وعي الذات وعن تأمل الانسان في ذاته ، أقول انه ــ أي القارىء المستعجل ــ قد يجد في ذلك ما يتعارض مع واقعية الفصل ، وهو تصور خاطىء تجر اليه القراءة السريعة ، والقراءة المتأنية كفيلة بأن تؤكد أن تركيز الشاعر على تلك الأمور انما جاء لكي يحرر التجربة من الذاتية المفرطة ولكي يحرر الشاعر ، الذي

وظيفته أساسا التأمل ، من محور « الشخصانية » حتى تصبح الذات ــ كما يقول ــ محورا أو بؤرة لصور الكون واشيائه ، وحيث يمتحن الانسان من خلال النظر في ذاته علاقته بهذه الأشياء .

يقول صلاح موضحا موقف « سقراط » من الحث على معرفة النفس أولا : (لم يتوجه سقراط بخطابه : اعرف نفسك .. إلا إلى الانسان ، لأن الانسان هو الموجود الوحيد الذي يستطيع أن يعي ذاته ، فهو وعي الكون . فالكون قوة عمياء أو جسم عملاق فائر . الانسان هو عقله ووعيه . وعظمة ذلك العقل انه يستطيع أن يعقل ذاته ، وجلال الانسان انه يقدر أن يواجه نفسه ، ان يجعل من نفسه ذاتا وموضوعا في نفس الآونة ، ناظرا ومنظورا اليه ، ومرآة ينقسم ويلتئم في لحظة واحدة) . « **حياتي في الشعر ص ٧** » .

وقد أورد عبد الصبور في هذا الفصل بعض التعريفات المختلفة عن القصيدة ، ثم تحدث عن المراحل التي تمر بها عملية الابداع الشعري ، مستعرضا ومعلقا على آراء اليونانيين والعرب والمتصوفة منهم بخاصة ، وقد تفاوتت بين الالهام والحدس والرحلة

الصوفية ، وكان ذلك بقصد التأكيد على ان القصيدة عمل فني يقوم على الحوار بين الانسان والواقع ، ويطلع من خلال التحديق في الذات الاخرى ، الذات الديناميكية الجميلة الخصبة بالرؤى والمعارف والخواطر : « يلتقط الانسان خلال حياته ملايين الملايين من المرئيات والانطباعات والمعلومات، كما تتولد في ذهنه ملايين الملايين من الخواطر والبوادر واللوامح ، ويثوي كل ذلك في منطقة اصطلحنا على تسميتها ، رغبة في التبسيط ، بالعقل الباطن . وهذه العناصر الفريدة هي لغة الذات المنظور اليها التي نتحدث بها الى الذات الناظرة في أثناء الحوار الفني لخلق القصيدة . والواقع أن أهم ما يميز ذات الفنان هو رغبتها العارمة في عرض ذاتها على ذاتها . فما يكاد الوارد ان يهبط حتى تسارع الذات الى التأمل ، وسرعان ما تتم عملية الانسلاخ ، وتتشخص الذات المنظور اليها ، لكي تلقى فيها الذات الناظرة وعيونها ، تتخير من عناصرها ، من المرئيات والانطباعات والمعلومات والبوادر واللوامع . وان أشياء كانت تبدو ميتة لتشرئب لتثبت وجودها وحياتها ، وان رؤى داثرة لتستعيد وجودها وتبعث حية من جديد ..ان كنزا ما ليفتح ، وان أرضا لتكتشف ، وان وديانا وجبالا لتتجلى أمام النظر ، وان حياة لتولد . ولما كان الشعر لا يكتب بالأفكار وأيضا لا يكتب بالصور العيانية كالأحلام ،

ولكن بالكلمات ، فلا بد من اللجوء إلى رموز الكلام لكي يستطاع وصف هذا العالم الجديد المتفتح فجأة .. وهكذا تستوي القصيدة التي هي ليست تعبيرا مباشرا عن ذات صاحبها الساكنة اليومية المواجهة للعالم والكون ... » . ص ٢٨ .

وربما أكون قد أطلت الاقتباس هنا ، كما أطلت الوقوف عند الفصل الأول من كتاب حياة صلاح عبد الصبور في الشعر ، وهذه الوقفة الطويلة مقصودة لأن هذا الجانب يكاد يلمس جوهر موضوع التجربة الشعرية . وما بقية الموضوعات التي تحدث فيها الشاعر عن عصره ومعاصريه ، وعن مكونات الثقافة ، ما هي إلا تنويعات لهذا الموقف . وقد رأينا الشاعر يعود إلى هذا الموضوع من حين إلى آخر من كتابه ، فهو في الفصل الثالث منه يشير إلى ضرورة اتصال الشاعر بعالمه الخارجي لكي يستمد منه صوره ومعانيه ، ويستوحي منه موقفه الاجتماعي : « فالشاعر عندئذ في حاجة الى التحول عن النظر الداخلي ، أو ما يطلق عليه بعض نقادنا الآن ــ جريا وراء مصطلح ــ علم الاستبطان الذاتي ، الى النظر الخارجي في الكون والحياة .. والتجربة الشعرية عندئذ جديرة بألا تصبح تجربة شخصية عاشها الشاعر فحسب بحواسه ووجدانه ، بل هي تمتد لتصبح تجربة

عقليه أيضا ، تشتمل على محاولة لاتخاذ موقف من الكون والحياة . وكثيرا ما نقع أسرى الفهم الضيق لكلمة « التجربة » التي هي بدورها مصطلح نقدي حديث لم يجر على ألسنة نقادنا القدماء ، فنتصوَّر أن مدلولها هو التجربة العاطفية الشخصبة وحدها ، مع أن التجربة بالمعنى الفني والفلسفي قد تعني كل فكرة عقلية أثرت في رؤية الانسان للكون والكائنات فضلا عن الأحداث المُعايَنَة التي قد تدفع الشاعر أو الفنان الى التفكير . وهي بهذا المعنى أكبر وجودا وأوسع عالما من الذوات . وان كان مجال عملها هي الذوات » . ص ٥٨ .

ـ ٣ ـ

خصص الشاعر صلاح عبد الصبور الفصل الثاني من كتابه لبحث فكرة التشكيل في القصيدة اتساقاً مع موقفه المنطلق من كون القصيدة تشكيلا ، والقصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها . وقد حاولت منذ أسابيع ــ على هذه الصفحة ــ أن أتتبع فكرة التشكيل بعيدا عن عبد الصبور بل وعن بقية الشعراء ، وتلمست عند بعض النقاد مفهوما قريبا أو دلالة واضحة لهذا المصطلح الوثيق

الصلة بالشعر والحديث منه بصفة خاصة . وقد دخلت ــ ومعي عدد من الزملاء ــ في حوار طويل حول الموضوع . ورغما عن أهمية الآراء التي توصلنا اليها في هذا الصدد فاننا ما نزال في بداية الطريق الى الإحاطة بفكرة التشكيل في القصيدة ، وان الخلط بين التشكيل وبين بقية عناصر القصيدة الفنية يسبب كثيرا من اللبس .

ومن استعراضنا التالي لرأي صلاح عبد الصبور لفكرة التشكيل الشعري يتبين أن لكل شاعر تصوراً خاصاً على الأقل في التفاصيل . يقول صلاح : « شغلت في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل في القصيدة ، حتى لقد بت أؤمن أن القصيدة التي تفقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها . ولعل ادراكي لفكرة التشكيل لم ينبع من قراءتي للشعر بقدر ما نبع من محاولتي لتذوق فن التصوير ، وهي محاولة جاهدة اعانتني عليها رؤيتي لكثير من متاحف العالم الكبيرة ، وسعيي لاقتناء كثير من المستخرجات الفنية بعد ذلك وخلاله . وكانت خيوط الفكرة عندئذ تتجمع في ذهني ، فلما حاولت النظر في ما أحب من قصائد الشعر من خلالها وجدتها تنير لي كثيراً من غوامض الاستحسان . ومن الواضح أن التشكيل في الشعر يستطاع تلمسه في الشعر الحديث أكثر مما يستطاع تلمسه في الشعر

القديم ، سواء أكان عندنا أم عند غيرنا [illegible] [illegible] بالطبع .

وتنبع فكرة التشكيل من الاقرار أن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور او المعلومات ، ولكنها بناء متدامج الأجزاء ، منظم تنظيماً صارماً ، وقد يجد القارىء تناقضاً بين ما أقره الآن عن التنظيم الصارم للقصيدة بحيث لا يحيد جزء منها عن تناسقه مع بقية الأجزاء الأخرى ، وتكامله معها تكاملاً مقفولاً ، وبين ما سبق أن قلته عن مرحلة « التلوين والتمكين » في خلق القصيدة . فحديث التنظيم يوحي بالارادة العاقلة ، والحساب الدقيق ، والوعي اليقظ ، وحديث التلوين والتمكين قبل ذلك يوحي بالعفوية والتلقائية ، أحد القولين ينبع من حوار العقل ، ويكاد أن يجعل من القصيدة عملاً غائياً مقصوداً لذاته ، وثانيهما ينبع من حوار النفس أو الروح ، ويكاد أن يجعل من القصيدة لعباً ممتعاً مستغنياً بذاته عن الغاية .

ولعل هذا التناقض هو ما رآه كثير من دارسي الفن حين حاولوا أن يحددوا دور العقل ودور الروح فيه ، ولعل ما دفعهم إلى ميدان البحث الفني هو ما رأوه في الأعمال الفنية الكبرى من روح التشكيل العالية المحكمة التي توشك أن تكون حساباً

دقيقاً . اذ دفعهم ذلك إلى التساؤل عما اذا لم يكن الفنان واعياً كل الوعي ، وهو يخلق عمله الفني ، والا فمن أين استطاع أن يبرز هذا التناسق ، ويحكم هذا الانضباط ، ويحقق هذا التكامل المندمج » .(ص ٣٢) .

كان لا بد ــ مرة أخرى ــ ان اقتبس كل هذا القدر من حديث عبد الصبور حتى تتضح معالم رؤيته لفكرة التشكيل . وقد أدركنا من هذا الجزء من الحديث انه اكتشف في الانحياز الى التشكيل الدقيق أو التنظيم الفني قدراً من الارادة العاقلة والوعي اليقظ ، في حين أن العمل الفني ــ كما هو معروف وشائع ــ ينبغي أن يكون صادراً عن التلقائية والعفوية ، وهو تفكير ساذج ، وتصور شكت منه الكتابات النقدية الرمزية والسريالية . فالشعر وكل الأشكال الفنية الأدبية الأخرى تخضع لقواعد وتتحكم فيها قدرات أصحابها والا أصبحت هذياناً أو شيئاً قريباً من ذلك .

ولكي تتضح معالم الرؤية أكثر لا بد من استقصاء جانب آخر من رأي عبد الصبور حول نفس الموضوع من زاوية أخرى تكاد تكون شكلية الا أنها في الصميم من الفكرة ، وهي المقارنة

بين كلمتي « المعمار » و « التشكيل » ويكاد بعض النقاد يستخدمونهما على أنهما لفظان مترادفان . يقول صلاح : « أريد أن أعرض تجربتي الشعرية مع التشكيل في الشعر . وقد كنت إلى زمن قريب أتبنى كلمة « المعمار » التي يحبها ويؤثرها صديقي الناقد . ولكني الآن أجد كلمة « التشكيل » أكثر دقة من كلمة « المعمار » . ومن البديهي أن كلتا الكلمتين لم تعرف العربية استعمالهما بهذا المعنى الاصطلاحي .. فلنا اذن أن نتحدث عن دلالاتهما المعاصرة دون تحرز . فلنقل : إنَّ المعمار ينبع من فن العمارة ، بينما ينبع التشكيل من فن التصوير ، ولنقل إنَّ فن الشعر أقرب إلى التصوير منه الي العمارة ، ولكن هذه المسألة ذوقية قد يختلف عليها . اذن فلنقل إنَّ في المعمار درجة من العمد والتصميم أكثر من التشكيل ، فلا بد لبناء مسجد أو كنيسة أو متحف من لون من التصور للوظيفة التي يؤديها هذا البناء ، ولا بد من اخضاع المادة لهذه الوظيفة ، ولا بد من تكاتف عديد من الخبرات لتحقيق هذا العمل ، على اختلاف المراحل التي يمر بها . أما تشكيل اللوحة فهو « وارد » يأتي الى النفس فتتحرك به اليد كما يرد « وارد » القصيدة ، كما أنه لا يخضع للأغراض النفعية . ومقدار العمد فيه أقل كثيراً من مقدار العمد في المعمار » .(ص ٣٧) .

كنت قد أشرت منذ قليل إلى أنه يكاد يكون لكل شاعر تصوره الخاص عن فكرة التشكيل . واذا كان صلاح عبد الصبور فيّما سبق قد التقى مع بعض النقاد في وجهة نظرهم التي كونوها عن ملامح هذا الجانب الابداعي في القصيدة ، فانه عاد ليتخذ لنفسه طريقاً خاصة ابتدأت من خلال تركيزه على التشكيل باعتباره عملية بنائية بحتة ، وجره ذلك إلى الحديث عما سماه « محك الكمال في بناء القصيدة » والى تقرير مفاده أن ذلك الكمال المرجو يتطلب احتواء القصيدة على ذروة شعرية تقود كل أبياتها .

وهو ينفي أن تكون ذروة التشكيل أو البناء الشعري شبيهة بالذروة في الدراما ، ويرى أنها أقرب ما تكون الى ما اصطلح العرب على تسميته « بيت القصيد » ، وما الاختلاف في الأبنية — كما يرى — الا اختلاف في مكان الذروة من القصيدة .. وهو تخريج غير مقبول بالنسبة لي على الأقل — ومن حقي كقارىء أن أرفض رفضاً قاطعاً فكرة أن يكون مصطلح أو تسمية « بيت القصيد » في القصيدة العربية هو مكان الذروة ، لأن القصيدة قد تكون مشتملة على أكثر من بيت قصيد واحد ، وهو حكم قد يجوز انطباقه على القصيدة التقليدية المتعددة الذرى ، والطابقية المبنى ، أما القصيدة الجديدة ذات البنية

ليتحدث فيه بحزن عن فجيعة الأوساط الأدبية بما أسماه « ردة الشاعر صلاح عبد الصبور » وذلك عندما وافق على فتح باب مكتبه على مصراعيه للوفود الثقافية الاسرائيلية باعتباره رئيساً للهيئة العامة للكتاب .

وقد حاول الشاعر حسن فتح الباب أن يغمز قناة زميله الشاعر المرتد وذلك بالتنبيه إلى ان صلاح عبد الصبور سبق أن سقط منذ استسلم لتضليل استاذه الانعزالي المرتزق « لويس عوض » ، والى أنه كان منذ فترة طويلة يعاني من أزمة المثقف العربي الذي يجلس في قمة الفن والثقافة ولا تقدره السلطة ، فلما مد اليه السادات حبال الجاه والمنصب سرعان ما تهاوى !!

هذا بعض مما قرأته عن صلاح عبد الصبور بعد نشر الجزء الأول من هذه القراءة ، وكانت فاجعتي في صلاح عبد الصبور ــ إذْ صح ما قيل ــ مضاعفة ، لأنه شاعر كبير أولاً ، ولأنه صديق عزيز ثانياً ، وقد كانَ ــ بلا مبالغة ــ واحداً من الشعراء والكتاب الذين فتحوا أمام جيلنا آفاقاً جديدة على صعيد التعبير ، وقد عشت قريباً منه في أول محنة له مع العهد الذي أعطاه أخيراً الجاه والمنصب ، وذلك في حوالي عام ٧٢ عندما تم

فصل كل المثقفين والوطنيين من اعمالهم وأصبحوا يمسحون الشوارع والميادين بحثاً عن لقمة العيش وفنجان القهوة ، وكان صلاح عبد الصبور واحداً منهم ، وصدر قرار رسمي بطرد كل صحفي أو اذاعي يذكر اسمه في أي صحيفة أو إذاعة . كانت التجربة مريرة وقاسية بالنسبة للشاعر المعروف والموظف الذي تأتي السيارة كل يوم لتحمله من البيت الى المكتب . لقد تنكر له الناس ، أصدقاؤه الا القليل ، وجيرانه ، حتى البواب الذي كان يقف ليحييه كل صباح لم يعد يشعر بوجوده لأن الدولة غاضبة على الشاعر ، وفي مصر العزيزة اذا غضبت عليك الدولة رأيت الناس كلهم غضاباً .

كان صلاح يومئذ حزيناً يردد بمرارة بينه وبين نفسه المثل المصري الشائع « شعب يخاف ولا يخجل » . وقد تركت هذه التجربة الأليمة في نفسه جرحاً عميقاً ، كان يبحث عن ثمن علبة السجاير ، وكانت زوجته المذيعة في صوت العرب تنفق من قروشها القليلة على المنزل وتنتظر اليوم الذي يدركها فيه سيل الغضب الجارف . ولم تك كتبه الكثيرة ودواوينه الشعرية التي استولى عليها الناشرون لتعطيه ثمن علبة السجائر . لقد أحس الشاعر الكبير ـــ يومئذ ـــ أنه إما أن تبقى موظفاً أو تموت .

وهذه محنة الأديب في الدول النامية أو النائمة ، حيث يكون رغيف الخبز وعلبة السيجارة ثمناً للحرية والكرامة ، وبتعبير الأدباء أنفسهم تكون هذه الأشياء الصغيرة المعادل الموضوعي للحياة وللانسان نفسه .

وكان صلاح عبد الصبور في ذلك الحين مسكوناً بهاجس الهجرة من بلاده ومن الناس في بلاده ، أولئك الذين وصفهم ذات مرة في شعره بأنهم جارحون كالصقور وأنهم طيبون ومؤمنون ، وأن غناءهم كرضبة الشتاء ، وضحكهم يئز كاللهب في الحطب . كانت أفريقيا ، كوناكري ، أكرا ، دكار ، هي الهدف . وكان يرغب أن ينال في واحدة منها وظيفة مدرس ، ثم عاد ليوجه وجهته الى الهند ، وقد نجح بعد حين في الذهاب الى نيودلهي وقضى فيها بضع سنوات ، ثم عاد الى مدينته القاهرة في العام الماضي ليكون في استقبال السفير الاسرائيلي عند مدخل مكتبه الجديد في الهيئة العامة للكتاب ، وفي المبنى الضخم الواقف أمام كورنيش النيل على بعد خطوات من « كازينو الشجرة » حيث كان المحبون والعشاق يلتقون ومعهم ديوان شعر ، وقصيدة حب .

ولا بد هنا من القول بأنني لا أهدف بوصفي لمعاناة

الشاعر صلاح عبد الصبور أن أبرر موقفه الأخير ، أو أحاول الاعتذار له ، ولا أذهب إلى التجني عليه أو التعريض بضعفه ، فكلنا ذلك الضعيف ، ونحن في زمن غريب يبيت الانسان فيه مؤمناً ويصبح كافراً ، والقابض فيه على وطنيته كالقابض على الجمر ، وما أصدق شاعرنا وشهيدنا العظيم الأستاذ محمد محمود الزبيري رحمه الله عندما قال : (على أن المعيار الحق في وزن أقدار الرجال وآدابهم وأشعارهم لا يتجه الى الاستثناءات والمواقف المؤقتة والجانبية والسطحية ، وانما ينبغي أن يتجه إلى تقييم الاهتمامات الرئيسية ومظاهر السلوك وأهدافه ، والطابع العام الأعمق ، والنهايات الكبرى) . ومثل هذه الكلمات الناصعة رددها الناقد العربي الكبير محمود أمين العالم في دفاعه عن الموقف الاستثنائي للروائي العربي الكبير نجيب محفوظ ، الذي قَبِلَ أن يكون مع توفيق الحكيم وحسين فوزي ثلاثياً يثير الحزن والأسى في مسرحية السقوط الكبير !

— ٥ —

هل الناقد الحقيقي أوسع ثقافة من المبدع ؟ سؤال يطرحه الواقع الثقافي المعاصر ، وتبرهن عليه كثير من الكتابات النقدية

الراهنة ، ومن هذا المنطلق نستطيع القول إنَّ صلاح عبد الصبور ناقداً أوسع ثقافة منه شاعراً ، وهو لا يضير الشاعر في صلاح عبد الصبور وإن كان ينصف فيه الناقد ولا يتحيز له أبداً ، فالمثقف الذي اختار طريق المغايرة والابداع الشعري هو نفس المثقف الذي اختار طريق الحداثة والتأسيس في المجال النقدي .

وإذا كنا في الجزء الأول من هذه القراءة قد توقفنا عند قضيتين هامتين اثارهما صلاح عبد الصبور في تجربته النقدية المعاصرة هما « الواقعية » ثم « التشكيل » فاننا سوف نحاول في هذا الجزء أن نستطلع جانباً آخر من أفكاره النقدية ، ونبدأ أولاً باستعراض تصوراته عن علاقة الشعر بالفكر ، وهي قضية بدأت مع انتشار أفكار الفن للفن ، والشعر غير الملتزم ، والشعر الصافي ، وهذه الفكرة ـــ على حد تعبير عبد الصبور ـــ قضية استطاعت ـــ على زيفها الشديد الوضوح ـــ أن تفرض نفسها فترة ما على الحياة النقدية ، وكان ذلك ناتجاً ـــ على حد تعبيره أيضاً ـــ عن سوء فهم . فلا ذاتية ولا موضوعية في الفن ، اذ أن كل فن جيد هو ذاتي وموضوعي في ذات الوقت ، ولا يستطاع فصل جانب منه عن جانب إلا إذا استطعنا فصل اللون عن الرائحة . وقد أدرك نقادنا العرب القدماء هذه القضية الا أنهم لم

يعطوها حقها من التحليل والتحديد ، فالمعري عند بعضهم يكاد يخرج من دائرة الشعر لميله للفكر ، وهناك مقولة شائعة عن المتنبي وأبي تمام والبحتري ، وأن الأول والثاني حكيمان والأخير وحده هو الشاعر ، لأن البحتري شغل نفسه أكثر من المتنبي وأبي تمام بقضية الصياغة ، وهو رأي مردود عليه ولكنه يثبت أن الناقد العربي تنبه منذ وقت مبكر الى مثل هذه القضايا التي شكلت بعداً واضحاً في القاموس النقدي المعاصر . يقول صلاح عبد الصبور : (الواقع ان علاقة الشاعر بالفكر لا تنبع من ادراكه لبعض القضايا بحيث يتمثل هذا الموقف بشكل عفوي فيما يكتبه . فمما لا شك فيه أن الشاعر انسان أولاً ، وهو بهذه الصفة الأولى يعيش وينفعل ويفكر ويعمل ، وتتكون له من خلال هذه المستويات المختلفة من الحياة بنية بشرية تختلف عن غيرها . وهو في مرحلة الابداع ينظر في ذاته ليرى من خلالها الكون والكائنات ، فلا بد عندئذ أن تتحول التأثرات الفكرية المختلفة الى دم يجري في أوعية نفسه ، وهذه التأثرات ساخنة باطنية كالدم ، لا يراها الانسان الا اذا سالت على الأوراق . ينبغي أن يتمثل الشاعر أفكاره لتتحول في نفسه الى رؤى وصور كما يتمثل النبات ضوء الشمس ليتحول الى خضرة مظللة وزاهية . فالشاعر لا يعرض آراء ، ولكنه يعرض رؤية) . (**حياتي في الشعر ص ٦٢**) .

يؤكد الشاعر الناقد في السطور السالفة الذكر على العلاقة الوثيقة بين الفكر والشعر ، ولكنه يضع لذلك شروطاً قاسية ، شروطاً لا بد أن تكون موجودة في الشاعر اذا أراد أن يكون شاعراً حقاً ، ومن هذه الشروط قدرته على تمثل الأفكار وتحويلها الى ابداع شعري يخرج به عن مجال النظم والمقولات المأثورة . وعبد الصبور لا يكتفي بالتأكيد على وثاقة العلاقة بين الفكر والشعر ، بل ينكر وجود انفصال أو انقسام بينهما ، كما ينكر هذه الثنائية الناشئة في بعض الأذهان عن سوء فهم أحياناً وعن تصور قاصر للشعر أحياناً أخرى . وقد أوضح وجهة نظره هذه في السطور التالية بما يشبه المرافعة القانونية ، حين يقول :

(وربما كان منبع قضية الذاتية أو الموضوعية هو تصور بعض النقاد ان الشاعر يعبر عن الحياة فحسب ، أو على التجاوز يعبر عن نفسه وعن الحياة ، فهو اذا عبر عن نفسه شاعر ذاتي ، بينما هو شاعر موضوعي اذا عبر عن الحياة . وهذه القسمة الثنائية هي آفة الآفات في المقاييس النقدية حين تقيم تضاداً بين العقل والحس ، وبين المادة والروح ، وبين الانسان والكون . على أن كل هذه المضادة لا تقوم الا في الذهن الشكلي . فلا يعلم أحد أين ينتهي العقل أو يبدأ الحس ، ولا يستطيع أحد ــ الآن ــ أن يفرق بين عوالم المادة وعوالم الروح . والانسان والكون موجودان

متلازمان ، فليس الكون الا صورته في ذهن الانسان متشكلة في اللغة الانسانية .

وفضلاً عن ذلك فان الفن ليس تعبيراً فحسب ، ولكنه تفسير أيضاً . وقد ذهب ناقد شهير وهو « بندتو كروتشه » الى انكار أن يكون في الحياة أو الطبيعة أي جمال . فالطبيعة بليدة ما لم ينطق الفن بلسانها ، وهي خرساء ما لم يتحدث عنها الفنان . والذين يتحدثون عندئذ عن خرير الأنهار وحفيف الاشجار وانسجام الألوان في الرياض لا يتحدثون من خلال الطبيعة ، ولكنهم يتحدثون من خلال صورة رسمها شاعر بقلمه أو مصور بريشته . اذ أن الجمال العضوي وهم واهم ، أما الجمال الفني فهو الحقيقة المحققة . ان الطبيعة لا حياة لها ، بل هي بالتعبير الفلسفي « لا مبالية » والفن هو الذي يعطيها المبالاة والقصة . فهي تظل « شيئاً » حتى يلمسها الفنان فتتحول إلى « صورة » . وجريا مع كروتشه نستطيع أن نقول ان النفس الانسانية في احساساتها المختلفة لم تكن لتدرك نفسها لولا الفن . فما الحب لولا حديث الشعراء المحبين عنه أمثال دانتي والمجنون ، وما الوجد لولا تأملات الصوفية فيه ، وما الغيرة لولا هاملت ، وما التشاؤم لولا أبو العلاء .

الشاعر اذن لا يعبر عن الحياة ، ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة ، وأكثر صدقاً وجمالاً ، ولكنه لا بد أن يخلق ، اذ أن وقوفه عند التعبير عنها هو قصور في رؤيته ، كما أن وقوفه عند التعبير عن نفسه هو عاطفية مرضية . واذا كانت الطبيعة هي القطب الموضوعي للفن ، فانها لا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان ، واذا كان الفنان هو القطب الذاتي فانه لا يستطيع أن يكتفي بالصرخات الذاتية السنتمنتالية ، بل لا بد له من صور موضوعية لخلق عالمه وتجسيمه وبعث الحياة فيه) . (ص ٦٤) .

قد يشعر القارىء أن الأمر اختلط علي أو على الكاتب في قضية العلاقة بين الفكر والشعر والجمع بينها وبين الذاتية والموضوعية ، والحقيقة انه لا هذا ولا ذاك ، فلم يختلط الأمر على أي منا ، فقد أوضح الشاعر الناقد في أول سطر من هذا النص الطويل المقتبس من كتابه ان الخلط والالتباس في موضوع الفصل بين الفكر والشعر انما ينبع من الثنائية الزائفة ، ثنائية الذاتية والموضوعية ، أو أن هذه القضية الأخيرة قد نبعت من القضية الأولى ، وقد أشار الكاتب في مكان آخر الى أن بعض النقاد لم يجرؤ على استعمال كلمة « الذاتية » الا في معرض التهجم والخصومة للأعمال الأدبية : (وجعلوا الموضوعية هي

المعادل الأكبر للجودة والصواب) . وفي هذا الموقف الثنائي ما يشي بحصر الذاتية في الشعر والموضوعية في الفكر ، ومن ثم الفصل بين الشعر والفكر والانتصار لنظرية الشعر الخالص والفن الخالص أي الشعر والفن اللذين لا يحملان فكراً ولا معنى ولا قضية .

— ٦ —

يتأثر كل أديب شاب في بداية حياته الأدبية بأديب أو أكثر يكونون بالنسبة اليه بمثابة الأساتذة الذين يوجهون موهبته الوجهة التي تتناسب مع طموحه وأحلامه ، ويظهرون من خلال نتاجه المبكر أحياناً ، يظهرون وكأنهم يتحدثون باسمه ، وأحياناً يظهر فيه وكأنه يتحدث بلغتهم . وقد اعترف صلاح عبد الصبور في ذلك الانتاج بتأثير ثلاثة من الأدباء كانوا له بمثابة السادة الحاكمين على مرحلة مراهقته الأدبية ، وقد توالى تأثيرهم تاريخياً بحسب الترتيب التالي : المنفلوطي ، جبران ، ثم نيتشه . كان الأول أستاذ الفضيلة والعاطفة الرقيقة ، وكان الثاني أستاذ الخيال والبكاء ، أما الثالث فقد كان استاذ القوة الجوفاء . وفي تقديري أنه لو لم يهتد الى الأخير وهو أديب متفلسف يعبد القوة

الخالقة لكان المنفلوطي وجبران قد أفسدا عليه حياته الأدبية وتحولا به إلى شاعر رومانتيكي . وقد سبق لنيتشة أن أسهم في انقاذ جبران من الوقوع في براثن العاطفية المريضة ، واليه يعود الفضل في ذلك التماسك العاطفي عند جبران ، وهو نفسه الذي أبعد عبد الصبور عن الاستسلام للأحزان والبحث عن طريق وردي للانتحار .

وفي الجامعة وجد عبد الصبور زملاء يلتقون ويختلفون معه في الهموم الأدبية ، وقرأ كتباً أخرى ، واتسع فكره لاستيعاب تجارب أدبية مختلفة ، وطال تسكعه ــ كما يقول ــ في أروقة الفلاسفة والأدباء ، وكان زملاؤه في الجامعة من النوع الذي يساعد على كسب المعارف وتوسيع دائرة الفهم ، ويكفي أن من بين هؤلاء الزملاء ، عبد الغفار مكاوي ، وأحمد كمال زكي ، ومحمود أمين العالم ، وفاروق خورشيد ، وعبد الرحمن فهمي . يرسم عبد الصبور ، ولا أقول يكتب صورة هذه المرحلة بقوله : (لقد بدأت الأسماء الغريبة تقرع أذاننا بعنف عنيف : اليوت ، أندريه بريتون ، بودلير ، فاليري ، رلكه ، شللي ، وردزوورث . وبدأت الكلمات الغريبة تطن في سمائنا الساذجة الصافية : الرومانتيكية ، الكلاسيكية ، الكلاسيكية الجديدة ، الشعر

الخالص ، الشعر النقي ، الشعر الميتافزيقي ، الرمزية ، السريالية ، البرناسية .. آه يا الهي لهذا الدور الساحق الذي زادت من حدته قسوة الظروف السياسية في ذلك الوقت ، وحيرتنا بين التزامنا كمثقفين والتزامنا كمواطنين ، مع ما شاع في ذلك الوقت من بدايات تأثير الواقعية الاشتراكية ، وتحول كثير من زملائنا اليها ، وحديثهم عنها كأنها حبل الخلاص للانسان المسكين ، ودليل الطريق للكاتب الحيران ، والمصباح الذي يستطيع حين يستضيء به أن يحل كل مشكل ويجلو كل ظلمة مدلهمة) . (ص ٩١) .

وحتى لا نظن أن عبد الصبور قد استطاع في ذلك الوقت القصير ، وفي ذلك العمر المبكر أن يستوعب كل تلك الثقافات التي أشار اليها وقرأ عن تلك النظريات ، وعرف أشياء كثيرة عن كل تلك الأسماء التي حشرها .. أقول حتى لا نظن ذلك نرى الشاعر الناقد يسارع الى تبديد هذا الظن ، صحيح انه استوعب كتابات المنفلوطي لبساطتها ، وانه تمكن من هضم رومانتيكيات جبران وبكائياته ، واقترب من نيتشه من خلال كتابه الجميل الصياغة ، (هكذا تكلم زرادشت) الا أن ثقافته لم تصبح بمثل هذه الموسوعية ، وما تزال ثقافة اسماء أو كما يقول :

(أظنني أجاوز الحقيقة كثيراً إذا قلت اني عرفت كل ذلك عن قرب ، بل لعلي لم أعرف شيئاً منه عن قرب ، فقد كانت معرفتي بهذه الآراء وهؤلاء الأشخاص لا تعدو الشذرات المتفرقة . كانت معرفتي باليوت حتى ذلك الوقت لا تعدو قراءتي لبعض قصائده مثل الأرض الخراب وأغنية حب لألفريد بروفروك التي أحببتها وما زلت أحبها كإحدى معلقات عصرنا ، وكانت معرفتي ببودلير هي القراءة المستعجلة لبعض قصائده وبخاصة اللاذعة منها . ولكن هذه المعرفة غير الوثيقة كانت أشد بعثاً للبلبلة من أي معرفة وثيقة . فتنتني السريالية في ذلك الوقت كثيراً بعالمها الغامض ، ولأن كثير ما تعرفه عنها وقليل ما تعرفه سواء ، فما عليك الا أن ترفع غطاء القمقم وتتصور انك تكتب من وعيك الباطن ، ثم تدون ما تشاء . وكتبت بضع مقطوعات سريالية أرسلت بها بين المحاضرة والمحاضرة الى صديقي القديم فاروق خورشيد الذي يتقدمني بصنف دراسي ، ثم أصابني اليأس من هذه اللعبة فكففت عن الشعر) .(ص ٩١) .

ويتوقف صلاح عبد الصبور عند هذا الحد من الكلام عن بدايات تجربته على صعيد التعبير الشعري ، ليحدثنا عن تجربة تعبير على صعيد آخر ، هو صعيد القصة ، فقد توقف فترة من

الزمن عن كتابة الشعر وتفرغ لكتابة القصة متأثراً بتوجه عدد من زملائه إلى كتابة القصة قبل أن يجدوا أنفسهم في النقد أو الشعر أو الفلسفة .

ومما يكاد يرتبط بتجربة البدايات وهموم مرحلة هذه الحيرة الصاعقة ، ذلك الخوف الناتج عن خوف المبدع الشاب من فقدان الموهبة وجفاف ينابيع الابداع ، وهذا الجفاف كما يبدو من السطور التالية لا يحدث مع تقدم السن ولكنه يحدث في عنفوان الشباب ، وقد يحدث بعد الخامسة والعشرين عندما تنضب ينابيع الوجدان وتفقد النار المشتعلة حرارتها وتوقدها ، ولا أتذكر متى وأين قرأت أن الشاعر اذا استمر شاعراً بعد الخامسة والثلاثين فانه يستمر كذلك الى نهاية العمر ، ومن جفت أنهار موهبته بعد تلك السنوات فانها لن تمتلىء أبداً . وعن هذا المعنى يقول صلاح عبد الصبور : (لكن هناك نوعاً من خوف الفقد يعاني منه الفنانون ، وهو خوفهم من اضمحلال قواهم الابداعية ، فكثيراً ما تعترض الفنان أوقات تطول أو تقصر ، يحس نفسه خلالها عاجزاً عن الابداع ، حتى ليصبح كل شيء في نظره صامتاً هامداً ، وحتى لتصبح ادواته الفنية ، من نغم وريشة أو قلم ، جافياً كسولاً كأن لم يكن بينها وبينه ألفة أو صحبة .

وكثيراً ما يستسلم الفنان لهذا الخاطر ، وبخاصة بعد زوال فورة الشباب الأولى أو موسم الخصوبة الفنية المجانية ، فيقطع ما بينه وبين الفن ، ولعل هذا هو ما جعل اليوت — في مقال نقدي له — يقول : إنَّ قليلاً من الشعراء هو من يستطيع أن يظل شاعراً بعد الخامسة والعشرين ، اذ أن هذه السن هي منحنى الحرج في حياة الشاعر ، فعليه لكي يظل شاعراً بعدها أن يبذل لوناً من التنظيم النفسي والوجداني يعينه على الاستمرار ومواصلة العطاء . ففي هذه السن أو حولها تجف المصادر الذاتية أو توشك على الجفاف ، وتخبو النار اللاهبة الأولى التي أنضجت الانسان لكي تجعله شاعراً ، ويحتاج الى نار هادئة جديدة لكي تجعل من الشاعر الموهوب منتجاً وخصباً في مستقبل أيامه) . (ص ٥٧) .

كان صلاح عبد الصبور حين كف عن كتابة الشعر بعد محاولاته الأولى ، وانتقل منها الى تجربته الجديدة في كتابة القصة ، كان يقترب من تلك السن الحرجة ، سن الخامسة والعشرين ، بعد أن تخرج من الجامعة وأصبح كما يقول — رقماً في بطاقات المعاشات والمرتبات ، وبدأ يختبر الحياة بحق ، ويسأل نفسه مثل هذه الأسئلة : ما جدوى الحياة ؟ ما جدوى الحب ؟ ما جدوى

الفن ؟ وقد ألزم نفسه الاجابة على تلك الأسئلة أو الكف عن كتابة الشعر .

ويبدو — والدليل ما حدث بعد ذلك وهو قائم في كل هذه الأعمال الشعرية التي كتبها صلاح عبد الصبور — انه قد عرف الاجابة الصحيحة عن تلك الأسئلة ، وانه لم يفقد ناره اللاهبة مبكراً كما حدث لرامبو وغيره من الشعراء الشبان الذين جفت منابعهم بعد أن قالوا شيئاً وأحياناً قبل أن يقولوا أي شيء . ويعلل صلاح عبد الصبور القدرة على مواصلة العطاء بقوله : (لذلك فلن تجد شاعراً ، يستحق هذا الوصف ، قد واصل عطاءه بعد هذه السن الحرجة الا وقد استطاع أن يهتدي الى منابع جديدة لالهامه الشعري تتجاوز صورته العاطفية الأولى الى آفاق جديدة من رؤية الحياة والانسان بعامة ، سواء في ذلك أقطاب الشعر في عصرنا « بريخت » أو « اليوت » أو « أراجون » أو غيرهم على اختلاف زوايا الرؤية التي يتبنونها . ولعل صمتا جليلا مثل صمت « رامبو » في أواخر القرن الماضي كان مرده ان النار اللاهبة قد خمدت ، بينما لم تستطع النار الهادئة أن تنضج الشاعر الدؤوب) .(ص ٦٠) .

تلك هي أبرز معالم الشاعر صلاح عبد الصبور ، في مدخل كتابه ، وعلى وجه التحديد في الفصول الثلاثة الأولى منه وهي في ظني — مع فصل أو فصلين آخرين عن كونه شاعراً ميتافيزيقياً ، وشاعراً متأملاً — أهم فصول الكتاب ، وذلك لعلاقتها المتينة بتجربته الشعرية الخاصة ، ومتابعتها الدقيقة لما يكاد يكون مشاغله الفكرية وهمومه الفنية ، مع وصف محكم لتنقله قبل أن يعثر على صوته المميز — إذا جاز التعبير — من أفق جديد ، الى أفق جديد ، ومن محاولة حديثة الى محاولة أحدث ، حتى وجد نفسه واستقر عند ظل شجرة الشعر الجديد واحداً من الرواد الكبار الذين يخطئون ويصيبون ، وتصلح تجربتهم في ساحة الخطأ والصواب لتكون رغيفاً في الجراب الذي يضم زاد المعرفة ونافذة صغيرة تطل على البحر العظيم .

— ٧ —

وربما كانت الفقرة التالية من الفصل الثالث من كتاب « حياتي في الشعر » هي أفضل الفقرات التي ينبغي أن نختم بها هذا الجزء من القراءة له ، لأنها تختزل بوعي وحرية مفهومه للقصيدة . (للقصيدة اذن وجود مستقل عن صاحبها ، ان لها

حياتها الخاصة ، القصيدة الجيدة ـــ القصيدة الشعر . وهذه هي تلك الفقرة . فاذا استنبت الشاعر لها رأساً فلا بد أن ينبت لها أذرعاً وأقداماً ، وبهذا المعنى يصبح الباحثون عن السيرة الشخصية للشعراء في شعرهم فحسب متجنين على الصدق الواقعي لأنهم جعلوا أساسهم الوحيد هو الصدق الفني الذي له منطقه الخاص) . (ص ٨١) .

عن الفارق بين الشاعر المتألم والشاعر الحزين

ـ ٨ ـ

الاستثناء الوحيد القائم بين الشعراء وغيرهم من البشر يتجلى في التكوين النفسي للشاعر ، وهو تكوين متميز ـــ كما يصفه علماء النفس ـــ يقوم على الاحساس المرهف والخيال الخارق . وهذا التكوين الخاص أو المتميز يجعل الشعراء والفنانين وسائر المبدعين في حالة قلق دائم وتوتر مستمر ، ولذلك فقد قيل إنَّ أعصاب البشر تحت جلودهم أما الشعراء فأعصابهم فوق جلودهم . وبفضل هذا الاختلاف في التكوين النفسي وفي وضع

الأعصاب تكون استجابة الشاعر لكل من الألم والفرح فورية وآنية ، ويتركز في تلك الاستجابة أكبر قدر من الانفعال باللحظة الراهنة ، اللحظة الأسيرة لأي من المؤثرين : الألم الطاحن أو الفرح البهيج .

وفي حالة فقدان الشاعر أو الفنان لهذين القطبين ــ الفرح والألم ــ يكون لا شك قد فقد ديناميكية الاحساس والخيال ، ومن ثم أضاع القدرة على الكتابة أو التصوير أو الايقاع . وأجمل القصائد ، وأجمل اللوحات ، وأجمل القطع الموسيقية هي تلك التي صدرت عن فرح عظيم أو حزن عظيم ، ومن امتلك موهبة لا تقهر واستوى على عرش من الابداع لا تستطيع أية قوة في الأرض أن تمنعه عن الظهور والاستعلان .

وفي اعتقادي أن أكثر القصائد التي تُعد نموذجاً رائعاً للشعر العربي هي تلك التي قيل إنَّ الشاعر قد كتبها بدم قلبه . فقد توافر لها من الصدق ومن سيطرة العنصر الوجداني ما جعلها جديرة بأن تكتب بدم القلب ، لا بمياه الحبر . ولأن الفرح في عالمنا العربي ، وفي تاريخنا العربي ، قليل فإن حديث الشعراء عن أحزانهم وتسجيل مشاعر الاحباط والألم هو الطابع السائد

والصدى الحقيقي للواقع الكئيب . والحديث عن شاعر ما بأنه حزين ووصف قصائده ـــ النابعة عن الواقع الأسود ـــ بالسواد ، ينبغي أن لا يثير غضبه أو احتجاجه ، والا يضطر الى أن يقف موقف الدفاع إلا اذا كان حزنه مفتعلاً ولا يمثل حلقة الوصل بينه وبين الآخرين . ومثل واقعنا العربي الطافح بالهزائم والمثقل بالكآبة والتفاهة لا يمكن أن يجعل أي طبيب يقبل بمعالجة المواطنين بحقن « المورفين » وأدخنة الحشيش ، ولا يمكن لأي شاعر حقيقي أن يقبل فيه بدور واحد من فرقة (ساعة لقلبك) . وان قصيدة تتحدث عن كآبة الظل الذي يتسلق ساق شجرة عجوز ، أو يتحدث عن النشيج الشرير الذي يتسرب من قاع المدينة الملول هو أقرب الى النفس وأدنى الى القلب من القصائد الأخرى ، تلك التي ترتدي أزياء الفرح المستعار ، وتحكي عن بطولات وعن انتصارات لا وجود لها .

لذلك فقد كان الاحتجاج الذي أعلنه صلاح عبد الصبور في تجربته الشعرية على النقاد الذين وصفوه بالحزين احتجاجاً غريباً ومبالغاً حتى وان اشار أولئك النقاد الى ابعاده عن مدينة المستقبل السعيدة ، بدعوى انه يفسد المباهج والأفراح القائمة في شوارع تلك المدينة المزعومة . لم أكن أود أن يشغل

الشاعر نفسه بالدفاع عن تهمة لا وجود لها أصلاً وان كان قد أفادنا ذلك الدفاع وكشف عن وجه آخر للحزن ، وجه أكثر عمقاً وتوصيلاً وهو الألم . وحين قرأنا حيثيات ذلك الدفاع قراءة مشتركة في المقر المؤقت لاتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين انقسم الحاضرون ازاءه إلى ثلاثة اتجاهات : اتجاه يرى أن الحزن على مراتب الاحساس ، وان الشاعر الحزين هو أكبر من الشاعر المتألم باعتبار الألم حالة طارئة أما الحزن فحالة مستديمة . واتجاه ثان يرى أن الألم هو أعمق مراحل المواجهة مع الواقع ، وأن الشاعر المتألم يكون أصدق تعبيراً من غيره ليس لأن الألم أكبر من الحزن وأعمق غوراً في النفس فحسب ، وانما لأنه يدفع الى التفكير في الخلاص ، والى وضع حد للمعاناة ، بعكس الحزن الذي يجر إلى الاستسلام والقنوط .

أما الاتجاه الثالث فيرى أن التقسيم غير وارد ، وان الألم والحزن كلاهما تعبير عن حالة متشابهة . وكان موقفي يومئذ ، وما يزال ، في الاتجاه الثاني ، في صف الشاعر المتألم ، لا تجاوباً مع الشاعر صلاح عبد الصبور في نتيجة دفاعه الذي توصل اليه — كما سيأتي — وانما انسجاماً مع التفسير المنطقي واللغوي الذي يجعل من الألم حالة مغايرة للحزن ، ودرجة أعلى من الاحساس .

— ٩ —

أشار صلاح عبد الصبور الى فكرة المغايرة بين حالتي الحزن والألم في الفصل الرابع من كتابه حياتي في الشعر ، وهو الفصل الذي خصصه لتفسير ظاهرة الحزن في قصائده وحاول أن يثبت فيه أنه شاعر متألم وليس شاعراً حزيناً . وحين شرع في اثبات دعواه قرر ألاَّ يدخل الى مناقشة الموضوع مباشرة ورأى أن يمهد له بلقطتين بديعتين تظلان مسيطرتين على عقل القارىء وقلبه طوال مرافقته للفصل . واللقطة الأولى تتألف من حديث نبوي يحذر فيه الرسول من الاستسلام للفرح الزائف ، ومن الاستخفاف بما تخفيه الحياة وما يحبل به المستقبل من النذر والأحداث ، واللقطة الأخرى تشخيص لحالة اثنين من فلاسفة الاغريق ينظر كل واحد منهما الى الحياة من زاوية تختلف وبمنظار مختلف ، فالأول دائم الضحك عظيم السخرية ، والآخر دائم البكاء مبلل العينين بالدموع .

تقول اللقطة الأولى : « اني أرى ما لا ترون ، وأسمع ما لا تسمعون ، والله لو علمتم ما أعلم لضحكتم قليلاً . ولبكيتم

كثيراً ، ولما تلذذتم بالنساء على الفراش ، ولخرجتم الى الصعدات تجأرون الى الله ، والله لوددت اني شجرة تعضد ، والله لوددت أني شجرة تعضد ... محمد بن عبد الله » .(ص ٩٧) .

واللقطة الاخرى تقول : « كان ديموقريطس وهرقليطس فيلسوفين ، عد أولهما الحالة البشرية مضحكة ، وباطلة ، فما ظهر بين الناس الا والضحك والسخرية ملء فمه ، أما هرقليطس فقد أشفق على الحالة البشرية وعطف عليها ، فما انقشع الأسى عن وجهه يوما ، وما خلت عيناه من الدموع » . (ص ٩٨) .

بعد هذا المدخل أو التمهيد الذي لا أراه ذكياً وبديعاً فحسب ، بل أراه يتجاوز كل وصف ، فهو لا يكتفي بالجمع بين الشرق والغرب ، ولا بين الدين والفلسفة ، ولا بينهما وبين الفن والأدب ، ولكنه استطاع كذلك أن يخلق بين أفكاره عن الحزن والألم وبين القارىء رباطاً مشتركاً وقدراً من الألفة النابعة من هذه البشرية المغلوبة على أمرها ، ومن محاولة تحقيق الانتصار على شعور لا يمكن احتماله أو تجاهله ، وذلك بالاعتراف به أولاً ، ثم بالتأكيد على طبيعيته وبشريته ثانياً . وهنا فقط يأتي دور الشاعر الناقد ليلقي بحيثياته وبمجمل آرائه في موضوع المناقشة ، وتكون البداية هكذا :

(يصفني نقادي بأنني حزين ، ويدينني بعضهم بحزني ، طالباً ابعادي عن مدينة المستقبل السعيدة ، بدعوى انني أفسد أحلامها وأمانيها ، بما أبذره من بذور الشك في قدرتها على تجاوز واقعها المزدهر (في رأيه) الى مستقبل أزهر . وقد ينسى هذا الكاتب أن الفنانين والفئران هم أكثر الكائنات استشعاراً للخطر . ولكن الفئران حين تستشعر الخطر تعدو لتلقي بنفسها في البحر هرباً من السفينة الغارقة . أما الفنانون فانهم يظلون يقرعون الأجراس ويصرخون بملء الفم ، حتى ينقذوا السفينة ، أو يغرقوا معها . والحق ان آراء النقاد الذين يصدرون عن وجهة نظر غير فنية لا تستحق عناء الاهتمام . وتلك مثل آراء محترفي السياسة ، ودعاة الإصلاح الديني ، أو الاخلاقيين التقليديين أو من شابههم. لأن كل هؤلاء لا يؤمنون بوجود الفن ككيان مستقل له طبيعته الخاصة ، ولكنهم يتوهمونه تابعا ذليلا لفارسهم الاثير . فالسياسيون يتصورون الفن تابعا من توابع الأبنية الاساسية للمجتمع ، ودعاة الاصلاح الديني يتوهمونه خادما ببغاويا لعقائدهم التحكمية ، بينما يعده الأخيرون وسيلة لبث الفضائل الاجتماعية والنهي عن الرذائل المقررة) . ص ٩٩ .

ليست هذه هي المرة الأولى التي يقرر فيها أحدهم ابعاد

شاعر عن طريق المدينة الفاضلة ، وقديماً حاول أفلاطون ابعاد الشعراء عن مدينة المستقبل حتى لا يفسدوا أحلامها وأمانيها ، وقد ذهب أفلاطون ومدينته ، وبقي الشعراء يمرحون ويسرحون ، يملأون هذه المدينة استهتاراً ، ويملؤون تلك غناء ، ويملأون هذه الأخرى ثورة ، وسيظلون كذلك إلى ما شاء الله ، لا تستطيع قوة في الأرض طردهم من أية مدينة ، لأنهم في حالتي فرحهم وحزنهم ملح الأرض وأجهزة الاستشعار والانذار . فلماذا كان كل هذا الغضب من جانب صلاح عبد الصبور على ناقديه ؟ ولماذا كل هذا التحامل والقسوة على الآراء السياسية ودعاة الاصلاح الديني والاخلاقي والاجتماعي ؟

إنه موقف خطير وضار ، موقف قيل فيه أكثر مما كان يجب أن يقال ، وعلى ضوئه يمكن استرجاع جوانب عن تلك المعركة الهامشية التي دارت بينه وبين زميله الناقد الكبير الأستاذ محمود أمين العالم ، وهي معركة صور الجانب الكبير منها بأسلوب غير مباشر . وزمان المعركة على وجه التقريب لا التحديد عام ١٩٦٤ . فقد كتب الأستاذ العالم بعد خروجه من السجن مجموعةً من المقالات النقدية المتفائلة أنحى فيها باللائمة على بعض الشعراء والكتاب الذين لا ينظرون بعين الأمل إلى ما يزخر به

الواقع الجديد من تحولات ، وقد طالب هؤلاء الشعراء والكتاب أن يقفوا الى صف الفرح والثورة ، الى صف السد العالي ، وبشكل مباشر أشار الى بعض قصائد صلاح عبد الصبور المتسمة بالحزن والمرارة . وأبدى قدراً من الاستنكار في أن يوجد في عصر الثورة وعصر السد العالي شعراء يستسلمون لأحزانهم الذاتية ، ويعبرون عن أحزان غامضة ومقتبسة . ولم يسكت صلاح ، بل رد على ملاحظات زميله بالتلميح أحياناً وبالتصريح أحياناً أخرى ، وظلت كلمات العالم محفورة في نفسه ، وحين أعد كتابه (حياتي في الشعر) كان في بعض فصوله يتوقف وكأنه يرد على تلك الكلمات . وفي هذا الفصل موضوع الحديث نراه يشير من طرف بعيد الى الأستاذ العالم مذكراً إياه بأسباب حزنه ، ومنها أن تكون السجون مقراً للمفكرين والأدباء ، وكان غبار السجن ما زال عالقاً بجبين الأستاذ العالم حين كتب ملاحظاته . فاندفع عبد الصبور ليقول إنَّ من حقه أن يحزن في زمن يكون نصيب العالم وأمثاله السجن ونصيب الآخرين من الجهلة والأغبياء التمتع غير المحدود بالجاه والثراء والنفوذ . ومن حق الشاعر أن يحزن في عالم ممتلىء بالتفاوت الطبقي والفوارق الاجتماعية ، وممتلىء بما هو أمر وأنكى ، بالتفاهة والتافهين . يقول صلاح : (أتكون دورة الحياة اذن لوناً من رحلة النهر الى مصبه ، ولكن ما بالها حافلة

بالألم والشر ، خالية من الحرية الا تحت مستوى الضرورة ، وهي حرية دنيئة لا تليق بسيد الكون ، ولكن في الرحلة الى جانب ذلك ألواناً من الابداع . فقد يتحقق فيها خلق للجمال والقيم ، وقد يتحقق فيها صنوف من الابتكار الصناعي ، وقد تتحقق فيها مسرات الحب والصحبة والضحك .

ولكن ، هل هذا كله تبرير كاف للحياة . ما غايتها اذن ؟ ان السؤال ليلح حين يوهب الانسان نظرة تاريخية ، تضع في حسابها حياة التجربة البشرية بأكملها .. أتراها عندئذ ترى في هذا التقدم الصغير ثمناً مجزياً لحياة الانسان ومعاناته على الأرض . ان العالم ما زال ممتلئاً بالمرض والشر والفقر والألم ، والبشرية ما زالت مريضة بالقسوة والاسفاف والتفاهة ، ففي زمن سحيق كان المخالفون في الرأي يلقون في حظائر الأسود ، وفي عصرنا هذا اقرأ في أسبوع عيد الميلاد لسنة ١٩٦٩ نداء من هيئة انجليزية لانقاذ المسجونين (في جريدة التايمز) تنادي فيه بالافراج عن عشرين من أهل الرأي يعانون من وطأة السجن في بلاد مختلفة ، ففي أندونيسيا يعتقل الشيوعيون ، وفي شرق أوروبا يعتقل الليبراليون ، وفي أمريكا يعتقل السود ، وفي العشرين دولة عشرون سبباً مختلفاً . لم يكف أن تكون حرية الانسان تحت مستوى الضرورة ، اذ لا حرية له ازاء العواصف أو الرعود أو

الموت ، فإذا بالتجربة الانسانية تكشف أن لا حرية للانسان ازاء الانسان . والأمر ليس أمر نظم أو تطبيقات اجتماعية ، ولكنه أمر خيبة الانسان في الارتقاء بحياته حتى يرفعها عن مستوى الضرورة ، فاني لا اشك أن النظم الاجتماعية كانت رداً على فشل الانسان في تجاوز همجية حياته . لقد وهب الانسان الأرض عشرة آلاف سنة ، منذ نشأ أول تجمع انساني . ووهب الى جوار ذلك عقلاً وفكراً وتدبيراً تساعده على ربط السبب بالغاية . وكان في مقدوره أن يجعل من هذه الأرض جنته ، لو أحسن استغلال ميراثه العظيم ، ولكنه جعل منها جحيمه المقيم . فما زال الفقر يقتل الملايين في مكان ما من العالم ، بينما يفيض الطعام (وهو أهون ما يطلبه الانسان) في مكان آخر عن الطلب . كل منجزات الانسان من علم وصناعة قد استغلها دون ادراك أو تبصر أو انسانية . وكثيراً ما يخيل الي حين اقرأ عن النظم البوليسية في بعض بلاد العالم أن الله يعاقب بها البشر اذ منحهم كل شيء فلم يحسنوا استغلاله فعاقبهم بهذه النظم التي تلغي الحرية والكرامة والانسانية . لقد نشأت الصناعة فتركزت في أيدي المغامرين والرأسماليين ، وعرفت السفينة التجارية فاستغلت في الاستعمار ، حتى التكنولوجيا تستغل في التعذيب) . (ص ١٢٢) .

هذا بعض من قليل مما يراه الشاعر داعياً للحزن أو كما يريد أن يقول باعثاً للألم ، لأنه — كما سوف نرى بعد قليل — شاعر متألم وليس شاعراً حزيناً . واذا كانت هذه نماذج حياتية من الهموم التي تسكن الشاعر وتصنع آلامه ، فان الموت هم آخر بل هو سيد الهموم والمنقذ منها جميعاً . والشاعر الذي تسكنه فكرة الموت لا يستطيع أن يواجه الحياة الا بعينين دامعتين وبقلب راجف . وبالرغم من أن عبد الصبور يقول في فقرة من فقرات هذا الفصل إنَّ ما يجمع البشر جميعاً هو مواجهتهم للحياة ، وهو تعبير يقترب من « الشرط البشري » الذي اطلقه « مالرو » لتصوير تحفز الانسان ومواجهته قوى الشر والعدم ، الا أنه يرتعش أمام ذكر الموت وينسى شرط المواجهة ، ويتحول الى انسان ضنين بحياته خائف على مصيرها ، وذلك شأن كل انسان على الأرض مهما حاول بعضهم اظهار ما يخالف ذلك . يقول صلاح : (وسواء أكان الإنسان قد ألقي من الجنة الى الأرض محكوماً عليه بالحياة فيها ومعاناتها ، أو نما من خلية نشطة وتدرج في سلم المخلوقات حتى وقف على قدميه الخلفيتين ، فها هوذا الآن على سطح الكرة الأرضية مسيطراً عليها منذ ألوف من السنين يحاول جاهداً أن يذللها لوجوده . ان الوجود هو المعطي الأول للانسان دون شك . وكل وجود يستدعي علة أو بحثاً عن

علة ، ولكن الحياة لا تتوقف حتى يبحث الانسان عن العلة . فحتى سقراط نفسه لا بد أن يأكل لكي يستطيع المشي في شوارع اثينا ، ولا بد للانسان أن يبتلع أحياناً سؤاله عن علة الوجود لكي يسأل نفسه عن غاية الوجود .

الانسان يعرف أن لكل شيء غاية ، لأنه الحيوان الوحيد الذي يستطيع أن يربط بين المقدمات والنتائج ، وهو حين يعاين الموت يلح هذا السؤال عليه الحاحاً ممضاً . فمما لا شك فيه أن الموت نفي للحياة ، والموت العام مثل موت الحضارات نفي عام للحياة . وحين يدرك الانسان أن كل شيء محكوم عليه بالموت ، وانه ينتظر الموت وإن كان لا يتوقعه كما يقول سارتر ، يدرك أن الوجود والعدم وجهان لكون واحد) . (ص ١٢١) .

تلك اذن هي بواعث الألم في نفس الشاعر ، عذاب الآخرين ، وتفاهة الآخرين وظلم الآخرين ، ثم الموت ، هذا الوحش المتربص للانسان في شارع الحياة القصير ، سواء أفاجأه في المدخل أم في المنتصف أم في نهاية الشارع . النتيجة واحدة ، فقدان الحياة أو نفيها عن وجودها ، وكما أن هذه هي بواعث الألم وهي نفسها الأسباب التي جعلت من عبد الصبور شاعراً

متألماً ، فانها تكاد تكون نفس الأسباب التي جعلت منه شاعراً . وقد استمعت اليه ذات يوم وهو يتحدث عن قدرة الشعر على مواجهة عصر العلم ومنجزاته ، وعما قيل من أن هبوط الانسان في أرض القمر قد سلب الشعراء أرض أحلامهم ، وهو لا يرى أن للقمر أو غيره من النجوم أية صلة بالشعر . الشعر عنده يقوم على ثلاثة مؤثرات هي الحب والحزن والموت . وما دام هذا الثلاثي قائماً فإن الشعر سيظل موجوداً ولن ينتقص العلم ولا رحلات الفضاء من أمره أو سلطانه شيئاً .

— ١٠ —

والآن ما علينا الا أن نتعرف الأسباب والدوافع التي أصبح بموجبها الشاعر الحزين شاعراً متألماً ، وأن نتعرف كذلك الأسباب التي جعلته يفضل اختيار الألم على الحزن . يقول : (لست شاعراً حزيناً ولكني شاعر متألم .. وذلك لأن الكون لا يعجبني ، ولأني أحمل بين جوانحي كما قال « شللي » شهوة لاصلاح العالم . وقد اعترف لنا « شللي » أنه قد استقى هذا التعبير النبيل الجميل من أحد الفلاسفة الاسكتلنديين ، ولعل في ذلك اشارة الى المعنى الذي سبق أن ألمحت اليه من الصلة بين

الدين والشعر والفلسفة . ان « شهوة اصلاح العالم » هي القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر ، لأن كلاً منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه ، بل يجهد في أن يرى وسيلة لاصلاحه ، ويجعل دأبه أن يبشر بها . وقد يحمل الفلاسفة والأنبياء رؤية مرتبة للكون وقد يصطنعون منهجاً مرتباً في النظر الى نقائصه وقد يبشرون بنظريات مرتبة في تجاوز هذه النقائص ، ولكن الشعراء يعرفون أن سبيلهم هي سبيل الانفعال والوجدان ، وان خطابهم يتجه الى القلوب . وقد يكون أثرهم أكثر عمقاً اذ أن التعليم والنصح المجرد مقيتان الى النفس ، كما ان التعبير بالصورة أعمق أثراً من التعبير باللغة المجردة . وكثيراً ما أدرك الأنبياء والفلاسفة ذلك فاصطنعوا منهج الشعراء ، ففي آثار كل نبي عظيم أو فيلسوف كبير قبس من الشعر .

ان الفلاسفة والأنبياء والشعراء ينظرون الى الحياة في وجهها لا في قفاها (اذا استعرنا تعبير كامو) ، وينظرون اليها ككل لا كشذرات متفرقة في أيام وساعات . ومن هنا فإن همومهم يختلط فيها الميتافزيقيا والواقع والموت والحياة ، والفكر والحلم ، وكثيراً ما تثقل وطأة هذه النظرة الكاشفة الثاقبة على نفوسهم ، وينتابهم الشك في إمكان الاصلاح ، ولذلك فإن في

حياة كل شاعر أو نبي أو فيلسوف لحظات من اليأس المرير أو الاستبشاع الشامل للواقع والطبيعة . لقد هم « محمد » بإلقاء نفسه من قمة الجبل ، واستند مرة الى جدار لكي يشكو بثه إلى الله « اللهم اليك أشكو ضعف قوتي ، وقلة حيلتي ، وهواني على الناس يا أرحم الراحمين . أنت رب المستضعفين وأنت ربي ، إلى من تكلني ، إلى عبد يتجهمني أم الى عدو ملكته أمري » . وهو الذي قال في أحد أحاديثه «الحزن رفيقي» . أما يسوع فقد أدرك في مسائه الأخير أن ما حققه دون ما أمل فيه ، وأنه لا بد أن يبذل ثمناً جليلاً لكلماته ، فصحب ثلاثة من أخلص أصفيائه وصعد الى الجبل وابتدأ يحزن ويكتئب ، فقال لهم نفسي حزينة جداً حتى الموت ، وخر على وجهه وكان يصلي قائلاً يا أبتاه ان أمكن فلتعبر عني هذه الكأس) .(ص ١٣٥) .

هذه الرؤى الحزينة وغيرها مما أورده الشاعر الناقد للأنبياء والفلاسفة ماذا تعني ؟ وما هي دلالاتها بالنسبة له ولشعره الحزين ؟ لن أجيب أنا بالطبع على هذه التساؤلات ، لكنني سأدع الاجابة عليها للشاعر الناقد نفسه ، وهي إجابة ــ كما سوف نرى ــ لا تجعل الألم عقاباً على الحياة فحسب بل وتجعل منه كذلك وسيلة لتغيير العالم وتطوير الحياة ، وبدون هذه الرؤى الحزينة ، وبدون ذلك الألم الحافز الخلاق ازاء ما هو قائم في الكون

من فساد وتفاهة تبقى الحياة سيرة العذاب والانحطاط . لهذا فقد كان الأنبياء والفلاسفة والشعراء يتعذبون ويتألمون في سبيل خلق الانسان الأفضل والمجتمعات الفضلى . من دموع هؤلاء وهؤلاء تكون الطوفان الذي أغرق أكبر قدر من الفساد البشري ، وفي ألق أحزانهم اغتسل الكون العظيم من جانب كبير من وحشيته وفساده وارهابه . يقول الشاعر الناقد : (هذه الرؤى القاسية ليست دليلاً على التشاؤم السلبي المغلق ، ولكنها دليل على الشوق المجاوز المتفتح الى اصلاح العالم . فرؤية الشر وتجسيمه لا تعنيان اننا نتهادن معه ولكنهما تعنيان أننا نواجهه ، واما أنصار التفاؤل الهين الساذج ، وفلاسفة ليس في الإمكان أبدع مما كان ، ومبررو الخطايا والجرائم ، أولئك الذين يدعوننا الى الابتسام الابله ، والرؤية القاصرة ، والنظر في قفا الحياة ، فقد اختلفت بيننا وبينهم السبل إلى غير رجعة) . (ص ١٣٨) .

في هذه السطور القليلة تكمن خلاصة رأي الشاعر الناقد صلاح عبد الصبور وتتمحور الفكرة التي اختار لنفسه من أجلها أن يكون شاعراً متألماً . وقد اتبع هذه الخلاصة بمجموعة من الآراء ترتفع بالألم الى درجة المسؤولية ، والانسان ليس له أمام هذا الكون المضطرب إلا أن يختار موقفاً من ثلاثة ، موقف المسؤولية بما يتبعه من ألم ، وموقف الانتحار المادي والهروب من

الحياة ، ثم الموقف الثالث وهو موقف الانتحار الاخلاقي ، وهو في التحلل من كل القيم والالتزامات ، وفي الانطلاق دون رادع نحو العبث والارتزاق . وهذا الموقف الأخير هو الأسهل بالنسبة للكثيرين ، وهو ما ارتضاه لأنفسهم عدد كبير من الفنانين الفاشلين والكتاب المرتزقة وأوباش العصر .

ويدعي صلاح عبد الصبور ـــ والعبرة بالمواقف والسلوك والنهايات الكبرى ـــ انه قد اختار الموقف الأول موقف المسؤولية والألم ، وانه لذلك قد اختار أن يعيش من أجل اعظم الفضائل ، والفضائل عنده ثلاث هي : الصدق والحرية والعدالة ، وقمة الصدق هو الصدق مع النفس ، وما شعره ـــ بوجه عام ـــ الا وثيقة تمجيد لهذه القيم وتنديد بأضدادها ، ولأن هذه القيم ـــ على حد تعبيره ـــ هي قلبي وجرحي وسكيني معاً . ويختتم هذا الفصل وهو ـــ في تقديري ـــ أهم فصول الكتاب ، بقوله : (اني لا أتألم من أجلها ـــ أي من أجل القيم أو الفضائل الثلاث ـــ ولكني أنزف) .

والنزيف الدائم هو الذي يجعل منه شاعراً متألماً باحثاً عن الخلاص وليس شاعراً حزيناً مستسلماً لهواجس الحزن والانتظار الجريح .

ملامح صغيرة

من تجربة الشاعر الكبير بلند الحيدري

في النصف الثاني من عقد الاربعينات ظهرت في الشعر العربي الحديث ثورته المعاصرة حقاً ، بعد ان استكملت الكلاسيكية الجديدة ثم الرومانسية ثورتهما المحدودة في مجال الموضوعات . وكان الشاعر الكبير « بلند الحيدري » الذي زار صنعاء في أواخر ابريل وأوائل مايو الماضي ، واحداً من أبرز قادة الثورة الشعرية المعاصرة . وقد أتيح لي ولكثير من الأدباء في بلادنا مرافقة هذا الشاعر الكبير والحوار معه حول كثير من قضايا الأدب بعامة والشعر بخاصة .

وحين يلتقي الأدباء في أي مكان لا يكون الأدب بالضرورة هو الموضوع الأثير للنقاش فحسب ، بل ان هموم الأدب ومشاكله التي تكاد تعصف بالحياة الأدبية تفرض نفسها حتى عندما يحاول الأديب التهرب أو الانشغال بموضوعات أخرى كما حاول بلند الحيدري في زيارته هذه وهي الأولى لصنعاء أن يغرق في عوالم جمالية صغيرة خلقها له المعمار الصنعاني المتميز .. وعلاقة بلند بالتصوير والفنون ليست جديدة ، فهو منذ فترة غير قصيرة يرأس تحرير مجلة للفنون التشكيلية .

ومع الاعتراف بأن الحياة الأدبية ليست واحدة في كل الأقطار العربية ، الا أن قاسماً مشتركاً يحكم الرؤية العامة ، والمناخ المتشابه يسيطر على الانتاج الأدبي ، كما أن الهموم التي تلتقطها الكلمات تكاد تكون واحدة في هذا البلد العربي أو ذاك . وفي كل قطر عربي أكثر من جيل أدبي ، لكن المتابع للحركة الأدبية العربية يستطيع أن يدرك أن أكثر الأجيال حيوية في كل الأقطار تقريباً هو جيل الشبان ، هذا الجيل الذي قد يكون بين أفراده من يفتقر الى النضج الفني والموضوعي والى الجودة اللغوية ، لكنه بما يحمل من طموح مشروع ، وبما يمتاز به من جرأة في طرح الموضوعات ، يشكل الوعد الكبير للأدب بمستقبل حافل بالخلق والابداع .

وفي بلادنا ـــ كما في بقية الأقطار العربية ـــ يشكل جيل الأدباء الشبان ضمير المستقبل الأدبي ، وتوق الوطن الى حياة أدبية متصاعدة ، لاحظ ذلك الشاعر الكبير بلند الحيدري ، ولاحظه معه كل الأدباء والشعراء الذين زاروا بلادنا في الفترة الأخيرة . فقد استطاع هؤلاء الأدباء الشبان ـــ رغم التفاوت في المستوى والتذوق الجمالي ـــ أن يطرحوا بوضوح وصراحة همومهم الأدبية ومشكلاتهم النابعة من المعاناة لا من الفرحة ، ومن التجربة لا من السماع . وكانت المشكلة الناتجة عن تنوع وتعدد أشكال التعبير في العمل الأدبي هي الموضوع الرئيسي للحوار الذي استغرق معظم اللقاءات مع بلند الحيدري ومع غيره من النقاد والشعراء الذين كانوا معه أو الذين سبقوه الى صنعاء .

كان الأديب الشاب يسأل هل التشكيل في العمل الأدبي حلية اختيارية ؟ ويؤيده أديب شاب آخر بقوله : هل هو زينة مستقلة عن المحتوى أو الموضوع ؟ ويثور السؤال نفسه في صدر أديب آخر : هل التغيير وقف على الموضوع نفسه . ويتبعه آخر صارخاً : وهل هناك موضوع بدون شكل أو شكل بدون موضوع ؟

وإذا كان تغيير الأدب من داخله ، أو بعبارة أخرى التغيير

في مضامينه ومحتوياته قد أصبح ــ في العصر الحديث ــ أمراً مفروغاً منه بحكم التزام الأديب أياً كان موقفه ، وبحكم ارتباطه الوثيق بالحياة ، أياً كان نوع هذه الحياة ، فإن حاجته الى التغيير في الشكل تزيد عن حاجته الى تغيير المحتوى حتى يكون أدباً ، وحتى لا يظل الأدب سواء أكان شعراً أم قصة أم مسرحية ، صورة لغير عصرنا ، وظاهرة متخلفة عن الواقع الذي نعيشه ، وحتى لا يظل أدب هذا الجيل متهماً بخلوه الكامل من الشكل كما يذهب الى ذلك بعض الدارسين والنقاد وبعض المفكرين أمثال زكي نجيب محمود الذي يرى في آخر ما كتبه أن أدباء هذا الجيل يفتقرون الى أدب محدد الشكل واضح السمات الفنية حين يقول : (والذي نزعمه هنا هو أن أدباء هذا الجيل لا يكتبون ما من شأنه أن يغير أحداً ، استغفر الله بل انه يشدّ إلى الوراء ، لأنهم لا يمسون بأقلامهم أوتار القلوب ، لأنهم ــ وهذه نقطة لها أهميتها البالغة ــ لا يكادون يجعلون لأدبهم « شكلاً » أعني « الفورم » . وإذا خلا الإبداع الأدبي من شكله فهو لا شيء .. أقول ذلك وفي ذهني « الفورم » بأدق معانيه والذي هو الطريقة التي ترتب بها أجزاء القطعة الأدبية ترتيباً يخطو به القارىء خطوة خطوة الى أن يصل الى النتيجة المطلوب رسوخها في النفس ، شكل القطعة الأدبية هو نفسه « فكرتها » وفكرتها هي

شكلها . فإذا قلنا إنَّ أدباء هذا الجيل تفوتهم طريقة البناء المؤدية إلى التأثير المطلوب ، فقد قلنا بالتالي إنَّ أدبهم يخلو من « الفكرة » كأنما هو لغو بغير مضمون) .(**مجلة العربي ، عدد يونيو (حزيران) ١٩٨٠ ، ص ١٧)** .

الجيل الجديد اذن متهم ، ولا بد أن يصد التهمة ، وعليه في البداية أن يعرف كيف يرسم الأديب ـــ الكاتب أو الشاعر ـــ عالمه المعاصر بأشكال فنية معقولة ومقبولة ، وكيف ينقل حوادث الحياة وصورها بأساليب وطرائق تركيب تجمع بين الابداع الفني والعفوية ! وكيف يجمع بين نزعة التجريب التي تمتاز بها كل الأعمال الأدبية الحديثة ثم لا يظل معزولاً مجهولاً ، أو يبقى محصوراً ضمن محدودية التعاريف التقليدية التي تصر مثلاً على أن الشعر هو « الكلام الموزون المقفى » .

وأدباؤنا الشبان هنا في اليمن لا يتساءلون عما يكتبون ، وماذا يكتبون ، لأن قضيتهم واضحة ، وادانة ما هو متعفن وفاسد ، والتبشير بما هو نقي وشريف لا يحتاج الى موجهين ومرشدين ، لكنهم يتساءلون كيف يكتبون ؟ وكيف يكون ما يكتبون متلائماً مع روح العصر ، ومستجيباً للتحولات المتتابعة ، وهم لذلك يكررون ويكررون أسئلتهم الحادة عن الاشكال الجديدة في الفنون والآداب ، وهل جاءت مجرد نزوة شكلية أم

أنها جاءت انعكاساً حقيقياً لبداية تحولات اجتماعية وسياسية وثقافية ؟ وقد تم طرح هذا السؤال على الدكتور عز الدين اسماعيل ، وعلى الدكتور جابر عصفور ، وعلى الأستاذ فاروق خورشيد ، ثم أعيد طرح السؤال نفسه على الشاعر بلند الحيدري باعتباره أحد الرواد الذين أقاموا صرح القصيدة الجديدة ، وأعطوا للايقاعات الخليلية شكلاً مختلفاً . ولعله من المهم عند الحديث عن الايقاعات الخليلية التأكيد على أن الرواد حين خرجوا عليها كشكل لم يخرجوا عليها كقاعدة أو كإيقاع . ونستطيع أن نلمح ذلك في آخر قصيدة كتبها بلند الحيدري حيث نلمس حضور الايقاع الخليلي وأحياناً حضور القافية :

قِفْ .. قِفْ .. ماذا في صُحُفِ اليوم ؟
« نيكسون » يخطُبُ في المجلِسْ
بَنْكٌ يُفْلِسْ

رقصٌ في ساحاتِ الإعدامْ
والدنيا في صمت اليوم
تتحدثُ عن خير وسلام
عن قُرصِ النوم

وفي إجابته على تساؤلات الأدباء الشبان في بلادنا أراد الشاعر الكبير الأستاذ بلند الحيدري أن تكون الاجابة غير مباشرة ، وذلك من خلال عرض تجربته الشعرية والظروف الاجتماعية والثقافية التي أدت الى ظهور الحركة الشعرية الجديدة بإيجابياتها وسلبياتها . وفيما يلي نص الحديث الذي تخللته بعض الأسئلة الاستفسارية (زمن الحديث : الاربعاء الأول من مايو ، ومكانه : المقر المؤقت لاتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ــ فرع صنعاء) .

(في تلك الفترة نشأنا بالقرب من تجربة الجواهري ، والياس أبي شبكة ، وعمر أبو ريشه ، ومحمود حسن اسماعيل ، وتجربة شعراء المهجر ولا سيما ايليا أبو ماضي ونسيب عريضة . كنا نحاول أن نلتقي ونفترق في آن واحد . العصر كان يمر بمنعطف ، وهذا المنعطف كان يجمع ويفرق في آن واحد . المضمون بلا شك هو الذي يغير الشكل ، ولكن ليس بالضرورة أن يكون المضمون تجديدياً تقدمياً ذا أبعاد حجمية .. فاليوت مثلاً من أكبر المجددين في بنية القصيدة الانجليزية الحديثة ولكنه يجدد القصيدة من خلال ثلاث بؤر رجعية في فكره (الكنيسة ــ الملك ــ .. الخ) يراها مصدراً من مصادر القوة

لكل العالم ، اذن فهو في اطار فكره رجعي ، ومن أكبر الشعراء الذين جددوا في الشكل .. « عزرا باوند » وهو استاذ « اليوت » ومع ذلك كان يحمل فكراً فاشياً .. و « سان جون برس » جدد في بنية القصيدة الفرنسية وهو الموحي الرئيسي لتجربة أدونيس .. هذا الدبلوماسي الفرنسي الذي فرض لغة الدبلوماسية الفرنسية على القصيدة لا يحمل فكراً تقدمياً . فقد تفترق التجربة الشكلية عن التجربة المضمونية ، فما نقوله تجديد في الشكل قد لا يكون تقدمياً .. ولكن ثمة مضامين فرضت تغييراً في الأشكال .

وشعراء اوروبا بلا شك بعد خيبة الحرب العالمية وعودة هؤلاء الشباب من الحرب ، وقد فقدوا خطيباتهم وحياتهم .. حدث نو ع من الهزة النفسية العنيفة عندهم ، فحاولوا أن يهاجموا كل ما يربطهم بالمستقبل وبالماضي ولم يبق هناك إلا اللحظة الآنية المتدحرجة في الزمن الآني الضيق . وهذا ما يحدث في الرسم ، وما يحدث في القصيدة الأوروبية الحديثة التي تقوم بإثارة الدهشة من خلال ارتباطها بالواقع الآني وليس بالواقع المستقبلي ، وليس بالواقع الماضي .. انك لا تملك إلا الحاضر وهو اللحظة المتدحرجة باستمرار .. هذه التجربة الشعرية حولت الفن إلى فن

الدهشة ، أي الإثارة ، ولاقت هوى في نفوس الناس ، كل الناس ، كلنا بحاجة الى أن نثور على هذا الواقع المألوف ، لماذا يجب أن يكون رأسي على رقبتي ؟ لماذا لا يكون رأسي في قدمي ؟ لماذا لا تكون لأصابعي عيون ؟!

هذا الواقع المألوف الحتمي حاول الشاعر الحديث أن يثور عليه وأن يجد من خلال الثورة ما يغري على الراحة النفسية الآنية .. هذا تلخيص رُبَّما لتجربة الحداثة التي اثيرت في الاونة الأخيرة . فالواقع الاجتماعي والواقع العصري يؤثران في تجربة الشعر . ونحن عندما نستقرىء آثار القرن التاسع عشر نرى النزعة التركيبية ، نرى الهرمونية في الموسيقى . نرى المنظور يلتقي بالرسم .. نرى الهندسة التجسيدية في هذه الأعمال التركيبية بدأت بالموسيقى .. اذن فقد كان العصر في القرن التاسع عشر عصراً تركيبياً أي أنه عصر النزعة التركيبية . ويوم أن رأينا أن التحليل يتميز به القرن العشرون وأواخر القرن التاسع عشر ، في علم النفس ظهر تحليل الذات ، ثم تحليل الذرة ، ثم تحليل النغم .. ثم تحليل اللون . أصبح العصر في القرن العشرين عصر النزعة التحليلية . هذا الترابط موجود وليس لشكل أن يغير نفسه إلا بأثر من مضمون فعلي واقعي .. وما وقع للشعر الأوروبي كان

أصيلاً ، وما وقع لرواد القصيدة الجديدة كان أصيلاً .. يوم أن بدأنا ــ ولتسمحوا لي أن أسترسل في هذا المجال ــ يوم أن بدأنا بعد قيام الحرب العالمية الثانية ، لم نبدأ برغبة في التجديد فقط ، بل بأثر من واقع تغير . كانت الحرب العالمية الثانية قد هزت القشرة الأرضية في العراق تماماً ، وتحول هذا البلد ، البعيد عن العالم كما لو أنه التبت ، تحول يومذاك إلى مركز اهتمام ، فجأة تدخله جيوش الحلفاء وأي حلفاء ، كانوا متداخلي الأشكال ، يجمعون ما بين اليمين المتصلب واليسار الحالم .. في هذا البلد تلتقي الجيوش العديدة من بولونيين إلى انجليز في أرض بغداد ، وتنفتح الإذاعات على أنواع عديدة من الأصوات . وكان البعض قد مهد لرؤية المانية تدافع عن العرب برؤية نازية ، هذا الاختلاط الهائل آنذاك خلق نوعاً من الحرية ذات الطابع البوليسي في آن واحد طابع تنتعش فيه الحرية الفردية وتقمع فيه الحريات الأخرى .

آنذاك شعرت التجربة وعلى أبعاد مختلفة بأن ثمة متغيرات ، وكنا آنذاك طلاب كليات وثانويات ، وهذا جانب من تلك التجربة .. أي أن شعراء الريادة كلهم كانوا من الطلاب الجامعيين ، على شيء كثير من الصلة بأدب العالم ، على شيء

قليل من الصلة بلغات أخرى غير العربية ، على شيء قليل من الصلة بمعطيات الحضارات الأخرى ، وهذا ما لم يكن للجواهري والرصافي والزهاوي . وكانوا يعايشون واقعاً جديداً لم يعايشه الجواهري . كنا نلتقي بطالبات في المدارس ، كنا نركب معهن في السيارات ، نخرج إلى الحقول لنرسم .. متغيرات هائلة في الواقع الاجتماعي ، على مستوى المجتمع ككل ، وعلى مستوى البيئة الطلابية والفئات الاجتماعية المتداخلة في هذه التجربة . ولذلك رأينا أن التجربة لم تقتصر على الشعر ، بل إن التجربة المهمة التي حدثت في العراق كانت في الحيز التشكيلي . ففي جانب الرسم كان الرسامون القدامى ، كأبي زيد الرسام ، والحاجي سليم ، وغيرهما من الرسامين القدامى ، لا يعرفون الا رسماً واحداً ، هو أن يجلسك في زاوية ويرسمك ، أو أن يخرج إلى حديقة داره فيشذب أشجارها في صورة ، فجاء جواد سليم وجاء فائق حسن وغيرا كل مفاهيم الرسم آنذاك . انطلقوا الى الانطباعية والذاتية والسريالية والعودة إلى الرسم العربي القديم واستلهام الواسطي والخروج بمفاهيم جديدة . وتأسست خلال ست سنوات ــ أي خلال الحرب العالمية الثانية ــ مدرستان هامتان في الفن التشكيلي في العراق .. واللتان لا تزالان حتى الآن تغذيان كل التجارب الفنية في الوطن العربي هما : مدرسة

الرواد التي تزعمها فائق حسن ، ومدرسة بغداد للفن الحديث التي استلهمت المعاصرة من ناحية والفن العربي المتمثل للفنان الواسطي من ناحية ثانية ، والعودة للزخارف اليمنية والعربية ومحاولة استلهامها .

س : هل هذا التعريج على الفن التشكيلي ضرورة لايضاح التغيير في البنية الشعرية المعاصرة ؟

ج : أعتقد ذلك لأن التجربة لم تقتصر على الشعر آنذاك ولا حتى على الرسم فقد أدركت القصة أيضاً ، فلم تكن القصة الحديثة موجودة قبل ذلك . كانت قد بدأت بالسيد أحمد السيد ؛ وكانت شبه مقالة ، وتأكدت هذه القصة شبه المقالية في تجربة « ذو النون أيوب » . كانت القصة نصفها مقال ، ونصفها الآخر قصة ، فإذا بعبد الملك نوري ، وفؤاد التكرلي ، يغيران هذه التجربة الشكلية الى تجربة القصة الحديثة التي تستلهم أسلوبها من فنية تشيكوف ، ثم كان هناك نزار سليم الذي استلهم القصة عن طريق موباسان ، أي القصة التي تبدأ بالفرضية ثم تنتهي بالعقدة ، وحل العقدة . فالواقع آنذاك لم ينعكس على التجربة الشعرية فقط ولكن انعكس أيضاً على التجربة القصصية وعلى الفن التشكيلي .

هذا الواقع انعكس على فناني تلك الفترة وعلى شعرائها ، ولم يكن شعراء الريادة على اتصال دائم .. كان بدر شاكر السياب يلتقي بالأدباء من جيله في دار العلوم ، وأنا كنت ألتقي بالفنانين التشكيليين آنذاك وعلى رأسهم جواد سليم الذي كان صديقي . كان بدر شاكر السياب من أروعنا وأكثرنا ذاكرة عينية هائلة استفاد منها ، وكانت لغته أقدر من لغتنا على استعمال كل مفردات العربية التي تلقفها ، وكانت نازك الملائكة وهي على ذات الرؤية من بدر ، ولكن غنى بدر في عينيه التصويريتين ، وحسه في التقاط الصور وتداعيها أثرى تجربته ، بينما كانت التجربة في الطول عند نازك وكان ذلك يعطيها شيئاً من الترهل في القصيدة . وقد ملت أنا آنذاك وربما لقصور لغوي — وأنا أشهد بذلك — إلى القصيدة البرقية ، أي أعطاء أكبر كمية من الفكرة بأقل كمية من الكلمات وسماها « جبرا ابراهيم جبرا » آنذاك القصيدة البرقية ، الإيجاز بأقصى الإمكان .. فالقصيدة عندي لا تتجاوز عشرة أو عشرين بيتاً ، وأحس أنها تستكمل نفسها في هذه الصورة لأنني — وأعترف بذلك — لا أملك رهافة عين بدر الهائلة في التقاط الجزئية الصغيرة التي تؤكد الصورة الكبيرة ، انني أبدأ من الصورة الكبيرة وأنتقل الى الصورة الجزئية ، بينما كان بدر ينتقل من الجزئيات الى الصورة

الكبيرة ، لأنه يملك بالفعل عيناً هائلة على الالتقاط .

س : ألم تسبق تجربة الرواد تجربة مماثلة في المحيط المحلي والعربي ؟ وإلى أي حد كانت تجربة الرواد الأربعة متماثلة ؟!

ج في تلك الفترة ــ والحديث لا زال عن تجربتنا في ١٩٤٦ ــ في تلك الفترة التقينا وبكثير من المصادفة بأشياء برزت في الكثير من أدبنا القديم . فالزهاوي حاول أن يتخلص من القافية ، وقبل ذلك كانت محاولات الجدة غائرة في القدم ، تبدأ بعبيد بن الابرص وتتواصل مع بشار وأبي نواس ، وتمر بتجربة الاندلسيين في الموشحات ثم تجربة المسرح عند شوقي ثم باكثير ، ثم في تجربة الحداثة عند فؤاد الخشن وآخرين . وهناك من ادعى الأسبقية في هذا المجال لكن ما تميز به شعراء العراق آنذاك وهم أربعة شعراء : بدر ، ونازك ، وبلند ، والبياتي ، هو وجودهم في تجربة متماثلة تقوم على ثلاثة أصول :

الأصل الأول : وهو موضوع موسيقى القصيدة ، بالفعل ان هؤلاء الشعراء وجدوا أن الموسيقى في القصيدة العربية الكلاسيكية شبيهة بإطار الصور الكلاسيكية ، أي انها لا تتعامل مع الموضوع . فلو أخذنا القصائد التي عارضت قصيدة

(يا ليل الصب متى غده) و ربطنا هذه المعارضات احداها بالأخرى من شوقي الى حافظ .. الخ لوجدنا أن المعاني اختلفت بأشكال عديدة الا أن الإيقاع والقافية وأقصد بالإيقاع الوزن وأقصد بالقافية « الميلودي » لم يتغيرا أي أنَّ النغم لم يتغير ، ولكن المضمون تغير بشكل هائل . اذن النغم في القصيدة . القديمة كان الى حد ما شبيهاً بإطار الصورة الكلاسيكية لا يتعامل تعاملاً فعلياً مع مضمون تلك القصيدة . هنا خرجنا الى هذه التجربة بحيث تتحول الموسيقى في كل قصيدة إلى موسيقى القصيدة الخاصة ، لا الى موسيقى البحر . ومن الخطأ أن نقول الآن إنَّ شعراء الحداثة مالوا إلى استخدام سبعة أو ستة بحور فقط ، في الحقيقة البحر ألغي نهائياً . وهنا ، في هذه الحالة ملنا الى استخدام موسيقى القصيدة الذاتية ، أي أن لكل قصيدة موسيقاها الخاصة ، وأوجدنا أنغاماً متداخلة ضمن القصيدة تؤكد ابعادها وتزيد من النغمية فيها ، وتتفاعل مع تجربتها :

نفسُ الطريق
نفسُ البيوت
يشدُّها جهد عميق
نفسُ السكوت

كنا نقولُ غداً يموت
وتستفيقْ
من كل دارْ
أصواتُ أطفالٍ صغارْ
يتدحرجون مع النهارْ

لا حظوا أن هناك قوافي داخلية ، وقافية خارجية ، العمل في هذه القصيدة استنفد من الشاعر مدة طويلة ، والصنعة فيها لا توحي بها خارجياً ، كالعامل الحاذق بل كالفنان الذي يستخدم الصنعة ولكن بما يخفي الصنعة :

قل : كلا
لن تسمح أن تُذْبَح
لن تسمح أن تربحَ من جلدي نعلا
قل : كلا لن يصبح موتي قمحاً بل ملحا
سيؤز جراحك جرحاً جرحا

هذه النغمية استوجدتها ليس من البحر نهائياً ولا علاقة للبحر بها ، النغمية خاصة بهذه القصيدة ، وتكون في قصيدة

أخرى مماثلة وعلى مستوى مضموني آخر بشكل يختلف .. إذاً كانت التجربة الأولى في تجربة الرواد هو الانتقال من الموسيقى الرتيبة المعينة الى موسيقى تتفاعل مع التجربة المضمونية للقصيدة وهذا مهم ...

الأصل الثاني : هو الانتقال من القصيدة ذات التسامي أو التركيب الطابقي الى القصيدة ذات النمو ، العضوي . فالقصيدة العربية التقليدية تنمو طابقياً ، هذا طابق فوقه طابق .. الخ ، ولكل طابق حياته الخاصة ، والتي تكاد القافية والروي فيها أن يكونا المزلاج الذي يغلق الباب على المعنى الا في القصائد ذات الأشكال القصصية ، وهي قصائد موضوعية نجدها عند امرىء القيس وأبي نواس بكثرة ، وعند الجواهري وخاصة عند أبي ريشة في الفترة الأخيرة ، القصة التي تنمو فيها القصيدة نمواً موضوعياً وليس نمواً عضوياً ..

والقصيدة مع تجربة الريادة انتقلت الى النمو العضوي الذي تنمو فيه القصيدة في كل أبعادها في آن واحد كالاصبع تماماً ، كغصن الشجرة ، تنمو في حيويتها وفي تكامل أبعادها اللغوية ، في صورها ، الى أن تنتهي بما يشكل ــ كما يقول أرسطو ــ

الأول ـــ والوسط ـــ والأخير . في التجربة الفنية الكاملة .. الوحدة العضوية اذن كانت الامتياز الثاني الذي سجلته قصيدة الريادة .

الأصل الثالث : ويتجلى في علاقة شاعر الحداثة مع المفردة .. المفردة في شعر الرصافي والزهاوي كانت تعيش على ما يعطيها القاموس من معنى وخصوصية هذا المعنى ، بينما شاعر الريادة وجد أن المعنى القاموسي ليس ما يريده ولكن ايحائية الكلمة ، الكلمة الموحية ، فلو قيض لي أن أختار بين كلمتي « سكين أو مدية » لاخترت السكين ، ولو قلت ضربتك بالمدية فأنا ضربت بمعنى الكلمة وليس بتداعيات الكلمة ، فالسكين كلمة تعايشنا في البيت ولها تداعيات في القوى الذهنية ، وتستطيع أن تستخدم هذه القوى الذهنية عند القارىء وتطلق هذه الأبعاد من خلالها .

لقد وقع شاعرنا الحديث في قاموس ضيق آنذاك ، اذ لو عددنا الكلمات التي استخدمها بدر السياب ونازك ، والبياتي ، أو بلند ، نراها لا تتجاوز ألف كلمة .. كانت كلمات محددة ولكنها كانت غنية بتداعياتها الايحائية ، باستخدامها في العلاقة

اليومية في حياتنا ، وهكذا وجدنا أنفسنا نلتقي عند ثلاثة أسس هي :

أولاً : تغيير علاقات الموسيقى بالقصيدة .
ثانياً: الوحدة العضوية .
ثالثاً: العلاقة مع المفردة .

مع احتفاظ كل شاعر بخصوصيته الذاتية . فمن السهولة التمييز بين البياتي ونازك ، وبدر وبلند . وكل واحد يحاول أن يؤكد خصوصيته آنذاك ولكن هذه الخصوصية تلتقي عند مستوى آخر . ان هؤلاء الشعراء كانوا مثقفين يلتقون في الجامعة ويعبرون عن اشكالات معينة ، ويتحسسون رموزاً معينة أوروبية في البدء ثم عربية واسلامية في الدور الثاني . في الأول بدأنا مع « هاملت » و « وأوديب » وهي رموز ذات خصوصية في استخدامها . أي أن الشاعر العربي الجديد لم يكتب قصيدته الا الى قارىء يماثله في الثقافة ، وبانتشار التجربة الى بلدان أخرى ، أخذها شعراء ربما كانوا أكثر امكانية من شعرائنا آنذاك .. كانت التجربة ذات طابع ثقافي ورموز ثقافية ، ولكن القصيدة الكلاسيكية كانت تخاطب عدة مستويات فعندما يقول المتنبي :

إذا رأيتَ نيوبَ الليثِ بارزةً
فلا تَظُنَّنَ أَنَّ الليثَ يبتسمُ

تبقى لهذه الصورة معنى في ذهن كل قارىء باختلاف المستويات الثقافية ، بينما كانت القصيدة الحديثة تنقل من شاعر مثقف الى قارىء مثقف يماثله في التجربة ، بل ان نصف التجربة كان يقوم به بدر السياب مثلاً والنصف الثاني يتمه القارىء ، أي أن الشاعر كان يوحي بما يتم التجربة . فعندما أقول « أنا أوديب » أوديب كمعنى عند جابر عصفور مثلاً له ابعاد ويعرف من هو أوديب ، فأنا اذن لا أشرح ، أنا أعطيه نصف المعنى . وهناك تكامل بين القارىء والشاعر ، وهذا التكامل في الواقع الاجتماعي ، وبصورة عامة ، وبشكل خاص كان يؤثر في هذا الشكل الذي توصل اليه الشاعر الحديث آنذاك .

وقد يكون من المفيد أن يعرف القارىء أن الشاعر الكبير بلند الحيدري صاحب هذه التجربة الغنية والمتفردة قد هجر الشعر أخيراً بعد أن أدرك أن كثيراً من التجارب الشعرية

أصبحت مفتعلة ومسطحة عند معظم الرواد الذين ضعف حس الناقد في نفوسهم ، فأصبحوا يكتبون رغبة في الحضور الاعلامي ، واندفاعاً وراء مغريات الشهرة . وقد استحق بلند على موقفه هذا اعجاب كل الدارسين واحترام محبي الشعر والأدب .

البياتي يتحدث عن تجربته أيضاً

ـ ١ ـ

إن تجربة بعض الشعراء في مجال الشعر تكاد تختزل سنوات من المعاناة والعذاب ، وهي تخدم الأديب الناشىء وتبصره الى أمور ما كان ليعلم عنها لو لم يتقدمه ذلك الدليل الماهر الذي صارع الأمواج واختزن في ذاكرته اشتاتاً من الصور والرؤى ، ذلك ما تقوله الملامح الصغيرة السالفة عن تجربة بلند الحيدري .

وتحضرني ـ على الفور ـ أحاديث الشعراء عن تجاربهم في مرحلة من مراحل الخلق والابداع ، وقد توقفت عند ثلاثة

كتب تحدثت عن تجارب ثلاثة شعراء كان لهم في ربع القرن الأخير صوت مسموع وحضور ثابت ، والكتب الثلاثة هي (حياتي في الشعر) للشاعر صلاح عبد الصبور ، و (تجربتي الشعرية) للشاعر عبد الوهاب البياتي ، و (قصتي مع الشعر) للشاعر نزار قباني . وحين فرغت من التأمل في تجربة صلاح عبد الصبور سألت نفسي لماذا لا أتوقف بين حين وآخر لكي أقرأ بعض صفحات من هذه التجارب الشعرية ، قراءة عامة وبصوت عال حتى يصل صوتها الى شبابنا من محبي الشعر ومحاوليه ، لعلها تكون قادرة على اختصار المسافة الزمنية لفهم الرؤية الشعرية الحديثة ومعرفة الأسباب التي أدت الى التغييرات الأخيرة في القصيدة العربية المعاصرة .

وتجدر الإشارة — بداية — إلى أن النقطة الجوهرية في موضوع التجربة الشعرية لا تكمن في حديث الشاعر عن آرائه في الشعر ، ولا كيف يكتب شعره ، ومتى ، ولا تكمن في محاولاته التنظيرية أو التفلسفية ، فهذه الأمور على أهميتها محدودة الأثر ، وتختلف من شاعر إلى آخر ، كما أن للتنظير النقدي مجالاً آخر ، ولكن أهمَّ ما تمتاز به التجربة الشعرية أو حديث التجارب انه يكشف عن تلك المفارقات الخصبة التي تنشأ بين الشاعر

وعصره ، بينه وبين المألوف والسائد . وتكمن أهمية الحديث عن التجربة الشعرية أيضاً في كونه رصداً حياً لعلاقات الشاعر بالآخرين من رفاق الحرف من مختلف الأقطار والشعوب ، ومن مختلف الأزمنة والعصور . ثم هي ـــ أي التجارب ـــ تجلد العالم الداخلي للشاعر ، وتبين إلى أي مدى كان ينجح أو يخفق في نقل تجربة الواقع الى التجربة الروحية ، وبعبارة أخرى ، كيف يكشف عن مدى الاتساق بين الرؤية الفنية والرؤية الى الواقع ، وعن امكانية ادراك تقليدية الشاعر ، أو رومانسيته ، أو واقعيته ، وهو ما لا يستطيع الدارس الذي يعكف على دراسة العمل الأدبي ان يقوم به لأسباب ليس هنا مجال شرحها ، ولا هذا المكان بالكافي أو المناسب لبسطها .

وإذا كانت الكتب الثلاثة التي تحدثت عن تجارب الشعراء الثلاثة ، قد حاولت أن تفضي بنا إلى نتيجة واحدة ، الا أنها قد اختلفت فيما بينها اختلافاً كبيراً ، ففي حين اقتصر كتاب البياتي على رصد تجربته الشعرية دون أن يقترب من السيرة الذاتية ، فإن كتاب صلاح عبد الصبور قد جمع بين التجربة الحياتية والتجربة الشعرية لصاحبه . أما كتاب نزار قباني ، وقد حدثنا في سطوره الأولى أنه يريد أن يرسم وجهه بيده إذ لا أحد

يستطيع أن يرسم وجهه أحسن منه .. وأنه يسجل تفاصيل رحلة الشاعر في غابات الشعر ، الا أن الشعر الذي تحدث عنه الكتاب كان كل الشعر ، ولم يكن لشعر نزار منه إلا نصيب ضئيل .

وسوف نتبين ذلك من خلال عرضنا لقصة نزار مع الشعر في وقت قريب ، أما الآن فموعدنا مع البياتي وتجربته الشعرية ، وفي مرافقتنا للبياتي وتجربته سنحاول أن نركز بشكل أساسي على الظواهر التي تصف الظروف المكيفة للاثر الأدبي ، والداعية الى تطور الأشكال المغايرة للأنماط المألوفة في الأدب القديم .

ـ ٢ ـ

يضع البياتي على مدخل الباب الرابع من تجربته الشعرية هذه الكلمات المقتبسة عن موت مايا كوفسكي لباسترناك :
(كانت الحياة الجديدة الصاعدة تجري في دمه بقوة وحماسة ، ولم تكن غرابة أطواره الا صورة لغرابة عصرنا غير المستقر ، عصرنا الذي نصفه قديم ونصفه جديد ، نصفه لم ينعدم ونصفه لم يوجد على حقيقته الكاملة بعد) .

ماذا تعني هذه الكلمات القليلة ؟

وما الذي توحي به لأناس مثلنا يعيشون مرحلة من أغرب مراحل التاريخ ، حيث يلتقي القديم بالجديد ، والجديد بالأجد ، وحيث يشوه الانفصام والتمزق بين العصور عشرات العقول وملايين المخلوقات البشرية ؟ ثم أية طاقة للتمرد يمكن أن يخلقها هذا الواقع الممتلىء بالأضداد ، الغاص بالتناقضات ؟!

وفي ظل مثل ذلك المناخ الزئبقي المترجرج عثر البياتي على بدايات مكونات الوعي الأدبي ، وكانت مدينة بغداد الاطار الجغرافي لذلك التكون الذي انبثقت عنه التجربة الشعرية الجديدة بكل امتداداتها نحو المستقبل ، وبكل التفاتاتها نحو الماضي ، وبكل مراوحاتها في الحاضر .

وعن بغداد أوائل الاربعينات يتحدث البياتي :

(كانت مدينة مزيفة ، قامت بالمصادفة وفرضت علينا ، لم تكن تملك من حقيقة المدينة أكثر من تشبهها ببهلوان أو مهرج يلصق في ملابسه كل لون أو أية قطعة يصادفها ، أما أعماق المدينة الحقيقية التي عاشت قروناً عديدة على ضفاف « دجلة » وولدت وعاصرت حضارات عظيمة ، فقد شعرت بأنها ماتت واختفت الى الأبد . ولم أكن أرجو لها عودة ، وانما

رجوت لها امتداداً كامتداد النهر الذي ينبع ويجري الى البحر الكبير يعانقه ويذوب فيه . ومن هنا كانت الثورة على المدينة رفضاً لشكلها القائم ، ولم يكن رفضاً عاطفياً ، وانما كان بذرة لتمرد هو الذي ولد الثورة . ومثل مدينتنا الشبيهة بالمهرج ، كان جيلنا المتسول الذي استعار ثياباً وأزياء من كل عصر ، حتى فقد شخصيته وصوته الحقيقي . لم يكن هناك ارتباط بين دراستنا واحتياجاتنا الروحية والمادية . وقد ولد هذا الانفصام شعوراً بالتناقض بين الفكر السائد والواقع القائم أمامنا . ولم يكن هذا الشعور قائماً من الفراغ ، وانما قام على شعور طبقي سابق وحاد ، ولكن هذا الشعور لم يكن حقداً ، وانما كان احساساً بفقدان العدالة وانقلاب الأوضاع ، الشيء الذي لا يتطلب عملاً فردياً قائماً على الحقد) .

ويقف البياتي وأفراد من جيله وسط تلك المدينة المزيفة ، المدينة التي ترتدي ــ رغماً عنها ــ ثياب المهرج الذي يجمع بين كل الألوان وكل الرقع . يقف البياتي وأفراد من جيله باحثين عن طريق الخلاص ، ومتسائلين عن نوع المخلص ، وعن كيفية عبور هذا الانفصام الحاد في السياسة ، والثقافة ، في النظريات والواقع ، في التاريخ والحاضر ، وبعد أن تهدأ رياح الرومانسية

العاصفة بالعقول الشابة ، ويختفي تأثير « ماجدولين » في ظلال الزيزفون ، تتركز الأنظار على الواقع في محاولة لرأب الصدع بين أثمن ما في الماضي وأهم ما يطرحه الحاضر . ولا يأتي ذلك بمحض المصادفة ، ولا يتم استجابة للأشواق العارمة ، ولكنه يأتي ويتم من خلال البحث الدائم والاستقراء الشامل . ومن خلال المقارنة بين المعطيات الانسانية حتى تتحدد على الأقل احتياجات الجيل وتتبلور مطامحه ، وهذا ما يشير اليه البياتي حين يقول :

(كنا بحاجة إلى شعلة تلتهب لتحرق هذا الواقع وتطهره ، ولكنني لم أكن قد تبينت بعد كيف تلتهب هذه الشعلة ولا صورة المستقبل بعدها ، لذلك كنت ألجأ محموماً ، ملتهب الحواس ، الى كتب التاريخ ألتهمها ، لعلي أجد فيها مهرباً من الواقع المزري . وفي نفس هذه الفترة تمتع جيلنا بفرصة أوسع من حرية النشر نتيجة للحرب التي كانت قائمة ضد الفاشية ، وتفتحت أمامنا أبواب ثقافات عديدة ، التقت عقولنا بأعمالها الثورية والأكثر انسانية وقدرة على مواجهة مشاكل الانسان وطرح حلولها . لقد عرفنا جوركي وأسلافه من الكتاب الروس الكلاسيكيين العظام (تولستوي ، تشيخوف ، ديستويفسكي) بشكل خاص ، كما عرفنا عدداً من أدباء الغرب ، وإنني لأذكر

كيف ألهبت مشاعري في ذلك الوقت كتابات « أودن » وأشعاره بغنائيتها الواقعية التي سبقت « ايليوت » الينا . ولم يكن أدباء التعبير عن الأزمة هم من عرفناهم وحدهم ، ولكننا عرفنا بيرون ، وشيلي ، وكيتس ، وبودلير ، ورامبو ، وفكتور هيجو ؛ وهكذا عرفنا أنواعاً متعددة من الإبداع الفني ، وتخطينا مرحلة التأثر بماجدولين وغيرها من الأعمال الأدبية الرومانسية .

ولم يستطع واحد من شعراء هذه الفترة من العرب ، أن يلفت نظرنا ، فحتى جبران تصورته كاهناً عجوزاً يلبس مسوحاً سوداء ويذرف الدموع أمام جثة ميتة . كان أدبهم ثورة عاطفية رومانسية أكثر منه تعبيراً عن ولادة الجيل الجديد من خلال الأزمة وسنوات العذاب ، عبر كل هذه القراءات والعلاقات وملامسة الواقع الحي والاحتكاك به ، ومن خلال الصحبة الأدبية مع بدر شاكر السياب وبلند الحيدري وعبد الملك نوري وغيرهم ، بدأت مشاعرنا تجد لها متنفساً ، وبدأت تتبلور قيم معينة عن الأدب والفن والحياة بوجه عام) .

ـ ٣ ـ

قد يبدو كلام البياتي قاسياً وبخاصة عند الذين يرون في الأدب العربي الذي رافق مرحلة الاحياء شيئاً كبيراً من التجديد والتحديث . فهو يرفض كل الأدب العربي وكل الشعراء الذين ملأت أصواتهم نصف القرن العشرين ، يرفضهم صراحة وتلميحاً ، ويتحدث عن « جبران خليل جبران » أحد أعمدة التجديد في الأدب العربي الحديث بكلمات ساخرة لا تكاد تختلف عن تلك الكلمات التي ألمح فيها الى المنفلوطي صاحب الترجمة الذائعة لقصة « ماجدولين » .

كان البياتي متمرداً ولم يكن رافضاً ، وفرق بين الموقفين ، وكان التمرد ضرورة لجيل من الشعراء يحاول أن يتخطى المألوف والمشاع من الشعر ، وبدون التمرد على السائد والمألوف يفقد الابداعيون طموحهم ، وتتبخر ثورتهم الهادفة الى الكشف والتغيير والاضافة ، والتمرد يقود الى الثورة بينما يقود الرفض ذاته ، أو إلى مزيد منه ، وقد أدى التمرد عند البياتي وأفراد جيله الى الثورة التي ظهرت فيما بعد في الأسلوب التعبيري ، وفي طريقة الأداء التي

وصل اليها الشعر العربي المعاصر من خلال حركة القصيدة الجديدة . تلك الثورة التي كانت المعادل الموضوعي للموقف الاجتماعي والسياسي في الوطن العربي بعد موت الحرب العالمية الثانية .

يقول البياتي في تجربته :

(في هذه الفترة وقبلها بقليل ، كنت كمن يبحث عن الشكل الملائم للتعبير عن نفسه ، واكتشفت أن التعبير الشعري أقرب الي من أي شكل آخر . كان هذا الشكل أقدر على التعبير عما كان يجيش بصدري من قلق ومشاعر ، أكثر مما يتفاعل في عقلي من أفكار . كما كان تكويني النفسي من أساسه : الرؤية الشاملة للأشياء ، والنفاذ الى جوهر الأشياء الصغيرة التي هي مادة البشر وينبوعه . وهكذا كان الشعر أكثر ملاءمة لحركة نفسي الداخلية، وأقرب الى رغبتي في ضبط الأفكار والأحاسيس وتجسيدها . كذلك كانت قراءاتي الأولى . فرضتها علي مكتبة جدي ــ وهو رجل دين ــ الغنية بكل دواوين الأقدمين ، التي كنت قد قرأتها قراءة مؤلمة معذبة ، لأنها كانت قراءة البحث عن شيء مفقود أحسه ولا أعيه ، فكان ان نجوت من الوقوع فريسة في شراك تأثيرها الكلي . أما أغاني القرية التي تركت في نفسي أثراً

لا ينسى ، فقد كانت متطابقة مع احساسي بشعر الحياة نفسها ، المتجسد في الناس والبيوت والطبيعة وحزن الكائنات الأبدي والظلال الهاربة للحياة التي تجدد نفسها في تعاقب الفصول .

لكل هذا ، لم يكن غير الشعر قادراً على إشباع رغبتي في التعبير بالكلمة ، واني وان كنت لا أؤمن بإمكانية أن يولد الشاعر وفي يده القيثارة ، وانما يمكن أن يولد من قلب ذلك الانسان الذي لا يتم التوافق بين عالمه الداخلي والعالم الخارجي من حوله . ان التناقض الذي يمكن أن يقوم حينئذ يولد عدداً من الأحاسيس غير المصنوعة وغير القابلة للتغيير . وفي اللحظة التي يكتشف فيها الإنسان تناقضه مع العالم الخارجي يبدأ في التمرد عليه . ومثلما يبحث النهر الدفين عن المكان المناسب الذي يمكن أن ينبع منه ، يبدأ الشاعر الموعود في محاولة اكتشاف نفسه . ان المهم هنا انما هو نقطة البداية . ان البدء في محاولة فهم العالم ومحاولة تغييره ودفعه الى خارج نطاق النصائح والتعاليم والتربية ، ومحاولة التمرد عليها ومناقشتها ، وخلق نوع من الحوار الصامت حولها ، كل هذا يلعب دوراً في صنع عالم الشاعر القادم) .

ولكن ماذا بعد ؟

لقد اكتشف البياتي أن الشعر أقرب الأشكال الفنية الى نفسه ، واكتشف مع نفر من أبناء جيله الأداة الجديدة ، أو أسلوب التعبير المتمرد على المألوف ، كما اكتشف معهم بابا آخر يفضي إلى مدينة الشعر ، لكن هل ذلك وحده يكفي ؟ هل سيصبح شاعراً لمجرد كونه اكتشف مع الآخرين أنه يمكن تركيب التفصيلات أو الوحدات الموسيقية في نسق يختلف عن طريقة التركيب التي اكتشفها الشاعر الجاهلي ، والشاعر البغدادي ، والشاعر الأندلسي ؟ ان ذلك الاكتشاف المتصور على الشكل لا يكفي في حد ذاته ، ومن هنا فقد أدرك البياتي أنه مطروح في مناخ مشحون بالتوتر والقلق ، ووجد نفسه في انتظار معجزة أخرى ، معجزة تهب للكلمات حرارتها وتعطي الموسيقى الجديدة نبضها وحركتها .. انه يبحث عن الإيمان ، عن القضية ، عن الامتلاء بفكرة ما ، وقد وجدها ، أو هكذا يقول :

(وفي مثل هذا المناخ المشحون بالتوتر والقلق والانتظار ، احمل كل ليلة عصاي وأرحل مع الطيور المهاجرة ، في انتظار معجزة انسانية تقع ، والكلمات تعمل في صمتها لتهبني هذه الشرارة الانسانية ، هذا الأمل ، هذا الخيط من الدخان الذي أكتب فيه قصائدي . فالحرية ثقيلة وباهظة ومحرقة . فما الذي

استطيع أن أصنع بها في هذا الزحام الهائل من التراكمات العددية للكائنات المتناهية من الطين والقش . هذه الكائنات العظيمة الطيبة التي تتخبط في بؤسها المادي والروحي ، حيث كان الغزاة والطغاة والجلادون قد ألهبوا ظهورها بالسياط ، وحالوا بينها وبين المدينة الفاضلة ، وحرموها من النور والهواء والثوب النظيف والدواء والكتاب ، ورغيف العيش ، بل حرموها أحياناً من أبسط مقومات وجودها .. الإيمان . نعم : الإيمان بآله ، بفكرة ، بأيما شيء) .

لقد وجد الفكرة ، وجدها بعد حيرة شديدة ، وطواف طويل ، وجدها في الثورة ، وفي هذا الايمان الصوفي الذي ظل يتصاعد مع طواف الشاعر ورحيله الدائم في أرض المنفى والملكوت ، حيث يبدل أجنحة قديمة بأجنحة جديدة قادرة — كما يقول الشاعر نفسه — على الطيران والغربة والرحيل الى أرض النوم والسحر واليقظة المرعبة . ان السفر عنده يجدد خلايا الجسم ويجدد خلايا الشعر ، والشاعر كالقصيدة يفر من المألوف ويرفض الاستقرار ، وأحياناً يكون هو والقصيدة مرفوضين تطاردهما الكلاب ، ويترصدهما اللصوص ، ومع ذلك تبقى قوته وقوة القصيدة في الترحال وفي تحمل العذاب . انه يقول :

(إن قواي كانت كامنة في صمتي ، عذابي الأخرس ، وذلك النذير الغامض الذي كان يحيط بي ، كسحابة مسحورة في صحراء بلا أساطير . كانت أشبه بالنوم أو السحر الأسود الذي نوم ساحرات بابل ، وأوقعهن في شراك الصياد المنتظر ، المسافر على ظهر جواد الفجر .

لم تكن قواي صفات خارجية ، مادية ، بقدر ما كانت قوى بدائية همجية ، اعزوها الى الوراثة ، والى صفات كامنة مدمرة طال بها الكبت والانتظار ، وعلى قدرة على القول للشيء : كن فيكون . انها الاستنجاد بقوى الوجود غير المنظورة ، اللانهائية . وهي صفة لا يتمتع بها الا المتوحدون والمحكومون بالاعدام ، والباحثون عن الله في نومهم ويقظتهم ، وعابدوه والمصلون اليه بعمق وصدق . وكانت زياراتي التي لا تنقطع لأضرحة أولياء الله ، والطواف حولها ، تمنحني العزاء والأمل والقدرة على المضي في سفري حاملاً معي عدة المسافر والشاعر والشحاذ الباحث عن الله والمستقبل والمطر والحب في الأشياء القابلة كل صورة .

لقد طاردني اللصوص والأغنياء في كل مكان ، طاردوني

كما تطارد كلاب الصيد عاشقاً ومتسولاً لنور الكائنات الأبدي .
وأجدني في حل ، هنا ، من رواية الحكايات الصغيرة والكبيرة
التي كنت بطلها ، لأن بعضها تبدو غير قابلة للتصديق لجوها
الأسطوري ، الذي أسهمت قوى الطبيعة الغامضة في خلقه ،
وبعضها أشبه بالجراح التي لا تزال تنزف دماً كلما هززت النصل
الغائر فيها) .

— ٤ —

لقد اختلطت التجربة الفنية في رحلة البياتي الشعرية
بالتجربة الروحية والنفسية ، وكان كلما امتدت به رحلة الحياة
تعقدت صوره وعناصر البناء الشعري الأخرى . ولم تعد الرؤية
الشعرية — كما كانت من قبل — تسير في اطار الواقعية
البسيطة ، حيث المباشر والتعبير الجاف . ومع كل مرحلة جديدة
تأخذ الكلمات والعناصر الفنية شكلاً مختلفاً للتعبير الفني
وللايحاء والتأثير ، وهو — رغم التعقيد والرحيل الدائم نحو
التجاوز — لا يبتعد عن الواقع والنفاذ الى الاعماق ، وهو لذلك
يكره « الهلوسات » باسم الشعر ، ويكره « التقاليع »
المتشاعرة ، ويرفض السير في ركاب « الموضة » والإبهام .. ان

القضية ، الفكرة ، تطالبه دائماً أن يكون قريباً من الإنسان ، ومن صراعه الحضاري ضد التخلف وضد الأعداء :

(والفنان والثوري يعيشان في الابداع التاريخي ، ولذا فإنهما ضد التجريد والهلوسة الصوفية والمثالية المبتذلة ، والتاريخ هو الوجود الانساني الذي يسبق الماهية ، فهو إذن الزمان الوجودي الذي يتمرد على مصطلحات التقويم ، ويرفض التقسيم المناخي والجغرافي لخارطة الانسان الروحية . كما يرفض تقسيم التاريخ الى متوالية عددية . ومن هنا جاء الخلاف والاختلاف بين الفنان الثوري والسياسي المحترف . فالسياسي المحترف هو الوجه الشرير للكائن المتناهي ، فهو أناني ، محدود الذكاء ، عدو للفن وللثقافة ، واقعي الى حد التزوير والجريمة والغش والخداع ، غارق حتى أذنيه في المصالح الذاتية المصطنعة والرياء في النقد الذاتي والأفكار المبتذلة . انه السياسي المحترف ، الوجه الآخر للثوري المرتد الذي يسقط في وحل الجمود أو التحريف ، فيفقد صفة الكائن اللامتناهي ، ليصبح سيداً أو عبداً للسلطة الزمنية التي تتمثل بالبنوك وأجهزة القمع البوليسي والبيروقراطية .. الفنان الثوري خالق الثورة وصانعها ، والسياسي المحترف : لصها وقاتلها) .

الكلمات هنا قاطعة كحد السيف ، مرة مرارة الواقع ،

وثورة البياتي في وجه السياسي المحترف لا يكاد يساويها سوى ثورته في وجه الدجالين والحاقدين ، أولئك الذين يبددون أيامهم الخاوية التافهة في اشعال نيران الحسد والغيرة ضد الموهوبين والمبدعين . ان هؤلاء الذين لا يمتلكون أي قدر من موهبة أخلاقية ، بعد أن فقدوا كل صلة لهم بأية موهبة فنية .. هؤلاء وأولئك هم اعداء الشاعر ، هم الورم الخبيث الذي يؤرق نومه ، ويقظته ، ويسمم الكلمات في الأفواه وعلى الورق . ويجعله يدرك أنه محاصر ، محاصر بأكبر من الموت . وما أكثر المواهب التي سقطت تحت نيران الحصار ، لأن أصحابها (لم يعرفوا الموت ولم يعانوا قسوته الرهيبة ، ولا قاسموه عشاءهم الأخير ، ولا عرفوا الخديعة والوشاية ، ولا المهانة أو الإرهاب ، ولا عرفوا طعم الدم والرماد وحسد المتشاعرين الخامدي المواهب والتافهين وكلاب الصيد . لهذا نراهم ينكسرون في أول جولة مع أشباح الليل هذه ، فيستسلمون لسلطان الساحر الرهيب ولدبوسه ، فيعبرون هذا الشاطىء ، ويختفون في الظلام تاركين وراءهم مدينتهم ، وعلى بابها لافتة تقول « ممنوع الدخول » ..) .

ما أخطر الدور الذي يلعبه التافهون والحاقدون في تعويق نمو المواهب ، وفي رجم الأشجار المثمرة حتى تكف عن

العطاء . لقد طرد اللصوص البياتي من « مدينة العشق » لكن التافهين والحاقدين حاولوا أن يطردوه من عشقه ومن نفسه ، وتمكنوا في أكثر من مناسبة أن يجعلوا الطود الشامخ المكلل بغار الكبرياء يبكي ، ويحس بإرهاق الوحدة والعزلة ، وبوحشة النبذ والنفي والغربة الزمانية والمكانية . واستعراض أي ديوان من دواوين البياتي الكثيرة يكشف مدى ضيقه بهؤلاء التافهين الذين يسميهم أحياناً بالعبيد وأحياناً بالعور والخصيان ومحترفي النخاسة والدعارة الفكرية !!

والبياتي ــ أخيراً ــ لا يرى الشعر في تجربته انعكاساً للواقع ، بل هو ابداع الواقع ، وهو لذلك يرى الثورة فناً أو بالأحرى شعراً ، وحين ينظر الى واقع الوطن العربي يراه جسداً مغطى بالتعاسة ، وينطبق على أبنائه قول أحد المؤرخين :

(كانوا أنصاف تعساء قبل الاستعمار الأوروبي ، ثم أتتهم اوروبا بنصف التعاسة الآخر ، فاكتمل عليهم ثوب الحداد) .

وكان يمكن أن تغدو التعاسة الكاملة صامتة فلا يسمع بها أحد ، إلا أن الحرائق الشعرية التي شبت في نهاية الاربعينات وبداية الخمسينات ، والتي كانت ــ وما تزال ــ مشتعلة ، قد تحولت الى غابة من اللهب تكشف نارها عار التعاسة وأبعاد المؤامرات ، وتجتث جذور الاستعباد والاستغلال .

نزار قباني .. قناديل الشعر الخضراء

ــ ١ ــ

كنت ، منذ فترة ــ ومازلت ــ مشغولاً بتتبع ما كتبه بعض الشعراء البارزين من المعاصرين عن الملامح الرئيسية في تجاربهم الشعرية ، مع تحليل عابر لمفاهيم رؤيتهم النقدية للعمل الابداعي . وقد حاولت أن يشاركني القارىء في تلك المتابعات التي قدمت منها حتى الآن تجربتين خصبتين ، هما تجربة الشاعر عبد الوهاب البياتي ، وتجربة الشاعر صلاح عبد الصبور . وكنت ــ منذ البداية ــ قد وعدت القارىء بأن نعرج معاً على تجربة الشاعر نزار قباني ، ليس باعتباره واحداً من أوائل الشعراء

العرب الذين أضاءت أسماؤهم داخل نطاق الحركة الشعرية الحديثة فحسب ، بل ولأنه أحد الشعراء القلائل الذين تحدثوا عن تجربتهم الشعرية في كتاب خاص يجمع بين السيرة الذاتية والسيرة الفنية إذا جاز التعبير الأخير .

وكنت منذ سبع سنوات تقريباً قد أزمعت ان ابدد ساعات الفراغ الصيفي على شواطىء الاسكندرية بعد ابلالي من مرض خطير في اعداد دراسة نقدية عن نزار قباني ، وقررت يومئذ أن أعيد قراءة أعماله الشعرية كاملة ، وبخاصة تلك التي أصدرها في مرحلة الشباب الأول ومرحلة الشباب الثاني والتي بدأت مع (قالت لي السمراء) وانتهت بـ (الرسم بالكلمات) لأنها في تقديري الأعمال الشعرية التي صنعت من نزار شاعراً متميزاً وصوتاً رافضاً مرفوضاً خارج حدود السياسة وفي مجال المألوف والمتعارف عليه من التقاليد الاجتماعية .

وعندما انتهيت من كتابة الدراسة وضعت لها العنوان التالي (نزار قباني .. شاعر الفسيفساء العربية) والفسيفساء نوع من النقوش الجدارية الجميلة ذات الألوان المختلفة .

واعترف انني كتبت تلك الدراسة بروح تفتقد كثيراً أو كلية الى الموضوعية ، وتقترب من فن الهجاء والأحكام الانفعالية

المتسرعة ، وأتذكر انني استخدمت فيها أكثر من وصف جارح .

مثل شاعر المنمنمات ، وشاعر التطريز والوشي ، وشاعر الألفاظ الخلابة ، وشاعر الشبابيك والفساتين والمخامل الحريرية ..الخ . وكنت في ذلك الحين واقعاً تحت تأثير الكتابات المتعددة وبخاصة تلك التي صدرت في مصر عن نزار قباني انتقاماً لموقفه من النكسة ومحاولة التمسح بالزعيم العظيم عبد الناصر بعد غيابه ، كما جاءت كتابتي للدراسة بعد شهرين تقريباً من اقامة « معرض الكتاب » في القاهرة ، وما وجدته من اقبال الشبان والشابات على اقتناء أعماله الشعرية التي نفدت في الأيام الأولى بينما بقيت دواوين الرواد والعمالقة في أماكنها لا تكاد العيون العابرة تتخطاها ، مما عمق في نفسي الإحساس الخاطىء بسطحية شعر نزار نظراً لسطحية جمهور المتلقين ، واقتصار ذلك الجمهور على المراهقين وذوي الثقافة المحدودة .

وفجأة وقبل أن أبعث بالدراسة الى أي من المجلات التي تعودت أن أنشر فيها ما أكتبه أمسكت بالدراسة ومزقتها غير نادم وغير مكترث بالوقت وبساعات الاجازة التي اعتصرتها في التفكير والتقدير والمقارنة . وكان لذلك سبب ، فقد ذهبت صباح يوم الى مقهى «لاباس » الشهير في قلب القاهرة لأستريح من عناء جولة

قمت بها في المكتبات ، ولكي أقضي بعض الوقت بجوار الشاعر الصديق عبد الوهاب البياتي . وبعد دقائق استمعت خلالها الى آخر قصائد الشاعر الكبير وهو يقرأها من ورقة مكتوبة بخط سميك رأيت أمامي نزار قباني بلحمه ودمه وبقامته الفارعة ونظراته التائهة . كان عائداً من السودان ، واستثقل أن يمر بالقاهرة ولا يلتقي بصديقه اللدود عبد الوهاب البياتي . تعانق الشاعران الكبيران ، والتقت نظراتهما في عناق ودود لا يخلو من خبث الشعراء الطفولي . لم ينضم الى مائدة الحديث أي أديب أو متطفل في ذلك الوقت الواقع بين الصباح والظهيرة ، واحتكرت لنفسي اللقاء بين الشاعرين الكبيرين ، واستمعت الى حديثهما والى الثناء المتبادل والمحسوب ، وما يضفيه كل منهما على الآخر من صفات الإعجاب والإكبار . وتحدث نزار عن رحلته الى الخرطوم وعن الاحتفاء الكبير الذي وجده على الصعيدين الشعبي والرسمي ، واستفاض الحديث وتشعب ، وتطرق الى وضع الأديب بعامة والشاعر بخاصة ، والى ظروف النشر والصحافة الأدبية . ولم أشارك الا بكلمات معدودة بهز الرأس . كنت مشغولاً بمراقبة الشاعرين ، وبمراقبة نزار قباني بشكل خاص . فقد اكتشفت فيه طفلاً كبيراً يحمل أحزان الكرة الأرضية ويتظاهر أنه دونجوان الفرح والمغامرة .

كان نزار قباني الجواد الطائر ، والذي لا يقف في مدينة عربية الا ريثما يمسح غبار السفر . كان يشكو بمرارة من كل شيء ، كان حزيناً الى حد البكاء ، الكلمات تخرج من بين شفتيه كالأنين ، وحين يضحك كانت الضحكة تنطلق مكسورة مجرحة . كان زميله البياتي الشاعر المطارد وغير المرغوب فيه من أكثر العواصم العربية ومنها الخرطوم أكثر حيوية ومرحاً ، كان قد لجأ الى القاهرة منذ سنوات ، واقتنع من تلك المدينة بأقل القليل ، وجبة طعام ، وعدد من فناجين قهوة « لاباس » وبالحديث الى الأصدقاء والمعجبين والدخلاء في جلسته اليومية التي تستمر أحياناً الى ما بعد منتصف الليل حين ينطلق الى شواطىء النيل يتسكع وحيداً أو مع صديق يجيد الصمت والتقاط الأضواء المبعثرة على المياه ومن خلال أوراق الأشجار .

هكذا كان البياتي في ذلك اليوم سعيداً ، مبتسماً نصف ابتسامة وعيناه تبرقان كنسر ينتظر الوثوب . أما نزار قباني ، هذا الشاعر الذي قال عن نفسه « غباري متناثر على كل القارات » فقد كان يبدو مكدوداً ، وعيناه الشعريتان تكادان تختفيان أو يكاد الومض يختفي عنهما ، أما وجهه الشاحب المرهق فقد ظهر كقصيدة تراجيدية تندب الأرض وتبشر بنهاية الحياة . لم يكن

نزار ــ كما عرفته سابقاً ــ ذلك الشاب الناعم المترف الذي يرتدي البدل الملونة ويلوي بين أصابعه السيجار الغليظ . انه انسان آخر ، أو هكذا تراءى لي في جلسة بعيدة عن المنبر وصالونات الاحتفاء والتكريم . كان يتعذب بالشعر وبالأسفار الدائمة وبالواقع البغيض الذي صنع واقعنا الأبغض ، وبالنقد والنقاد ، وبالدسائس التي يحيكها الادعياء وفاقدو كل المواهب الخلقية والنفسية والأدبية بين الشعراء والأدباء الذين يمتلكون قدراً ولو محدوداً من طاقة الابداع والعطاء .

دخلت كلمات نزار في قلبي وانغرزت في لحمه كالخطاطيف التي يضعها الأطباء لحماية الصمامات التالفة . وكان أول عمل قمت به عند عودتي الى المنزل بعد تلك المقابلة العابرة ان مزقت صفحات الدراسة النقدية المتحاملة حتى لا تضاف الى سلسلة حملات التشهير والانقاص من شاعر كبير هو في أحسن أحواله وفي أسوأ أحواله صورة منا ، وصورة من واقعنا ، فيه مراهقتنا ، وشيء من رجولتنا ، وقدر من عبوديتنا ، وبعض من غضبنا . ولم يدركني الندم في يوم من الأيام على ما فعلت بالدراسة ، بل وجدت مبررات الخلاص منها تزيد كل يوم ، وصار تأنيب النفس على تسرعها في الانسياق وراء الانفعالات

الذاتية ممارسة يومية كرياضة « اليوجا » عند أكثر الهنود التزاماً ومحافظة .

— ٢ —

وتواصل الحياة رحلتها ، وكلما تذكرت الشاعر نزار قباني أو قرأت له تداعت في خاطري ذكرى الدراسة النقدية الممزقة . وأسقط في دوامة من التساؤلات حول الشاعر والشعر ، حول الظروف العربية العجيبة التي جعلت من أفضل الشعراء العرب الذين أنتجهم نصف القرن الأخير عرضة للتهجم والحقد بالحق وبالباطل ، هذا لأنه خارج عن العمود ، وذلك لأنه متطرف ، وذاك لأنه رافض مرفوض . وبين هؤلاء وأولئك يقف نزار قباني وكأنه أجدر الشعراء العرب المعاصرين بالرثاء . فعندما كان يكتب على أوراق الورد ، ويبعث بقصائده على أجنحة السحب الزرقاء ، كان ملعوناً ومطروداً من قطاع كبير من الناس ومن قطاع كبير من الأدباء والنقاد . وعندما بدأ يكتب بالسكين على فوهة البندقية المقاتلة طردته الغرف المعطرة والقصور المترفة ولم يرحب به سكان الأكواخ والمخيمات ، وظل مطروداً من قبل طابور كبير من الشعراء والأدباء والمتأدبين ، إما بسبب لغته ، أو لمواقفه ، أو لأنه

يكتب في هذه المجلة وليس في تلك ، أو لأنه وهذا هو أهم الأسباب أكثر الشعراء المعاصرين — على الإطلاق — شهرة ، وأوسعهم انتشاراً ونشراً وتوزيعا ، حتى لقد أقام لنفسه دار توزيع لا ينافسه فيها أحد من الكبار أو الصغار المتزاحمين على موائد الشعر المتخمة بالجيد والرديء ، بالتافه والجليل .

واعترف للمرة الثانية في مقدمة هذه القراءة أنني بالرغم من التأثير الذي تركته المقابلة العابرة ، وبالرغم من تمزيق الدراسة الحادة المنفعلة ، فقد بقيت ضمن قائمة غير المعجبين بالشاعر نزار قباني أو على الأقل في قائمة غير المشفقين عليه الى أن وقف نزار قباني موقفاً كبيراً استحق عليه كل إعجابي . كان ذلك منذ أربع سنوات عندما دعت بعض الأجهزة الرسمية للثقافة في مصر الى تكريم الشاعر احمد شوقي بمناسبة تحويل داره المسماة (كرمة ابن هاني) الى متحف أدبي ، وأعلنت تلك الأجهزة أن التكريم سوف يتم بحضور رئيس الجمهورية الذي بدأ يعاني من العزلة ويحاول من خلال الآداب والفنون أن يجد ثغرة في الجدار الشعبي .

كان نزار قباني أبرز الشعراء العرب المدعوين لحضور حفل

التكريم ، وبدأت الصحافة ووسائل الإعلام تستخدم اسم الشاعر الكبير صباح مساء اعتقاداً منها أنه سيكتب قصيدة عمودية يشيد فيها بنصير الشعر والأدب ، ويشير فيها الى شوقي عميد الكلاسيكيين المحدثين . وجاء نزار قباني ، وتحت الأضواء ، وفي الحجرة التي نظم فيها شوقي عدداً من قصائده ، وعلى مرأى ومسمع من نصير الشعر والأدب ، وبين تصفيق الجمع الصغير ، ألقى نزار قصيدته ، ولم يكد يمضي في قراءة بعض سطورها حتى بدأت الشفاه تتدلى ، والعيون تفور في المحاجر وخلف النظارات غير الطبية . لقد خدعهم الشاعر وخيب ظنهم ، ظن السلفيين وظن الحاكمين ، وكتب قصيدة نثرية يتحدث فيها عن الشعر ، وعن قصر الشاعر ، وعن ذكريات الأندلس ، عن الخيول العربية والأعمدة الرخامية .

ولم يشر بشيء الى الحاكم الجالس في مقدمة الصفوف يستجدي كلمة مديح . لقد تجاهله الشاعر تماماً ولم يعره أدنى اهتمام كأنما كان احدى التحف في منزل أحمد شوقي ، وكأن لا فرق بينه وبين صورة الخديوي اسماعيل . وحين انتهى الشاعر من إلقاء قصيدته لم يصفق له أحد من الحاضرين ، لكن قلوباً كثيرة ــ ومنها قلبي ــ صفقت له في ذلك المساء طويلاً طويلاً واحتفظت له فيها بمكان كبير .

كان في مقدور نزار أن يكذب وأن يحقق للجمع الصغير أمانيه ، لكنه رفض وحقق أماني الجهة العريضة من الناس . وفي تلك الليلة وليس قبلها ولا بعدها دخل نزار قباني الشاعر الكبير التاريخ ـــ من جهة نظري أنا على أقل تقدير ـــ وقد دفع ثمن موقفه هذا ، ثمن دخوله التاريخ ، فضاقت به القاهرة على اتساعها ، فغادرها مستعجلاً وما تزال كلاب السلطة تنهش في لحمه حتى اليوم ، وفي موضع كل نهشة ينبت وسام ، وتخضر قبلة .

ـ ٣ ـ

في أوائل الستينات ، وقبل أن ينشر نزار قباني كتابه (قصتي مع الشعر) بما يزيد عن عشر سنوات ، نشر كتابه النثري الأول (الشعر قنديل أخضر) ووصف هذا الكتاب بأنه لا يزيد عن كونه تمشياً مع المفهوم التقليدي للتفريق بين ما هو منظوم وما هو منثور ، والا فإن فيه من الشعر أكثر مما في عشرات الدواوين المحسوبة على الشعر . وفي هذا الكتاب سطور كثيرة وأفكار متعددة يلخص فيها نزار قباني ويكرر ويعيد مفهومه للشعر ، وفيه أيضاً مقال جريء وخطير عنوانه (معركة اليمين

واليسار في شعرنا العربي) وفي مدخل هذا المقال يضع الشاعر ملف الشعر العربي بين يديه ثم يرى نفسه وقد أصبح قاضياً ينتظر الناس حكمه في قضية القديم والجديد ، قضية اليسار واليمين في الابداع الشعري .

ولأن القضية المطروحة بين يديه هي الشعر ، والشعر موضوع اشتبك بلحمه ودمه وانسجته ، فقد استحال عليه أن يكون قاضياً محايداً أو موضوعياً ، فالموضوعية المطلقة في الأدب شيء مستحيل وغير موجود الا في المعامل والمختبرات . وهو يرى أن الاحتكاك بين اليمين واليسار في كل شأن من شؤون الحياة وليس في الشعر وحده أمر حتمي في كل مجتمع صحيح البنية ومعافى ، مؤكداً أن المجتمع المريض وحده هو الذي لا تشتبك كرياته الحمراء والبيضاء في صراع شريف من أجل الحقيقة . وبعد هذا المدخل يتساءل الشاعر بقوله : ما هو اليمين في شعرنا المعاصر ومن هم اليمينيون ؟ ثم يجيب : « اليمين هو الجانب الوقور الهادىء الذي يؤمن بقداسة القديم ، ويقيم له الطقوس ويحرق له البخور . انه الجانب الذي ارتبط ذهنياً ونفسياً بنماذج من القول والتعبير يعتبرها نهائية وصالحة لكل زمان ومكان ، ويرفض أي تعديل لها أو مساس بها . واليمينيون من شعرائنا هم تلك الفئة

التي لا تزال ترى في « المعلقة » وفي « القصيدة العصماء » ذروة الكمال الأدبي وغاية الغايات . والقصيدة لديهم هي ذلك الوعاء التاريخي الذي يتسع لكل ما يسكب فيه ، والثوب الجاهز لكل القامات ولكل الهامات . وهي لديهم قدر محتوم لا نملك له دفعاً ولا رداً » . (ص ٢٩) .

وبعد أن يحدد الشاعر ملامح اليمين الشعري بوقاره وطقوسه واصراره على القوالب الجامدة ، يمضي في تحديد ملامح اليسار الشعري قائلاً : (في مواجهة القديم المتعصب لحولياته وألفياته ، يقف جيل اليسار بكل طفولته ونزقه وجنونه . انه جيل مفتوح الرئتين للهواء النظيف ، مبهور بهذه التيارات الفكرية الجديدة تهب عليه من كل مكان فتعلمه أن يثور ، وأن يرفض ، وأن يحفر بأظافره قدراً جديداً . انه جيل يقرأ التاريخ ولكنه يرفض أن يبتلعه ضريح التاريخ) . (ص ٣٠) .

وبعد هذا التحديد لملامح التيارين المتصارعين يذهب في حديث طويل وجاد عن هندسة القصيدة العربية ، وعن تخطيط القصيدة العربية ، عن القصيدة التقليدية كما يراها اليساريون والمطلعون منهم على ثقافة الغرب وشعره بخاصة حيث تنهض

القصيدة الأوروبية في ظل الهندسة الفراغية القائمة على البعد الثالث ، وحيث لا يكون البيت فيها عالماً بذاته بل خلية حية تعيش بين مجموعة خلايا في كيان عضوي واحد ، لذلك كان حذف البيت في القصيدة الأوروبية معناه تعطيل خلية عن أداء وظيفتها ، بينما تشكل القصيدة العربية ـــ من وجهة نظره ـــ جعبة صياد ينتقل فيها الشاعر من وصف سيفه الى ثغر حبيبته ، ويقفز من سرج حصانه على حضن الخليفة بخفة البهلوان .

ونزار يعترف في مقاله الخطير هذا بتفوق اليمين الشعري على اليسار الشعري بأشياء لا علاقة لها بالشعر ، وهي الفخامة والجزالة ، وفي النجاح المنبري ، لأن جمهورنا ـــ في نظره ـــ ورث مع ما ورث غريزة التطريب بالموسيقى وبالأدوار الشرقية في الغناء التي تعتمد على تكرار النغمة الواحدة بشكل دوري الى أن يقول :

(أما الشاعر العربي الحديث فلا يحاول استعمال طريقة التخدير الموضعي هذه ولا يلجأ اليها . ان اللغة لديه ليست غاية بحد ذاتها ولكنها مفاتيح الى عوالم أرحب وأبعد . وقيمة الحروف تكون بقدر ما تثيره حولها من رؤى وظلال وتبعثه من إيحاءات . ان البناء الموسيقي في قصيدة الشاعر الحديث مركب من فلذات

نغمية تعلو وتخفت ، وتصطدم وتفترق ، وترق وتقسو ، وتهدأ وتنفعل . ويتولد من هذه الحركة الدائمة لذرات القصيدة موسيقى داخلية هي الى البناء السمفوني أقرب منها الى دقات الساعة الرتيبة . ان ثورة اليسار على ناحية الشكل في القصيدة التقليدية لا تعني أبداً رغبة اليساريين ، أو المعتدلين منهم على الأقل ، في إلغاء هذا الشكل أو حذفه . ان وعيهم التاريخي والجمالي لطبيعة الشعر عامة ولطبيعة القصيدة العربية خاصة وظروف نشأتها وتكوينها يمنعهم من التطرف والمغالاة . انهم يؤمنون أن الإنسان هو الذي يصنع قوالبه وليست القوالب هي التي تصنع الإنسان . وليس في الفن أشكال نهائية أو أبدية . فالأثواب الجاهزة لا تطيقها أجساد الموهوبين ، وكل موهوب يختار الثوب الذي يستريح فيه . انسان اليسار يرفض أن يضع أفكاره في قوالب كلية جاهزة ، وهو يرى أن البيان والبديع والطباق والجناس وما يتصل بها من فسيفساء لغوية ليست سوى « حذاء صيني » أعاق الفكر العربي قروناً عن النمو والحركة) .(ص ٣٦) .

وفي هذا الدفاع المنطقي والحيثيات الشديدة الوضوح تنهض أهم أدلة أنصار الحركة الشعرية الجديدة . وهي أدلة لا يقدر على ردها أكثر الخصوم جدلاً ومكابرة وبخاصة عندما

يضاف اليها رأي الشاعر في القافية والمعادلات الموسيقية الجديدة القائمة على هندسة الحروف والأصوات . فهو مثلاً يقول عن القافية « إن اليسار لا يطالب أبداً بإلغاء الأثواب الفضفاضة في شعرنا ، لأنه يعرف أن التخلي عن أثوابنا القديمة معناه العري الأدبي التام ، ولكنه يطالب بتعديل هذه الأثواب بشكل يجعلها عصرية .. وعملية .. ومريحة » (ص ٣٧) .

وحين يشير الى (بيت القصيد) والى الإيجاز والتركيز في الشعر العربي القديم يضع ذلك التصرف ضمن فلسفة الحياة وجزءاً من نظرة الشاعر العربي القديم الى الوجود ، حيث يسجل تلك الفلسفة أو النظرة في بيت شعر مكثف يسهل حفظه وروايته ، كما يرجع ذلك أيضاً الى ظروف الشاعر العربي القديم نفسه والى حياته غير المستقرة وعدم توفر أدوات الكتابة بين يديه ، مما جعل من الضروري تخزين ثقافته أو اختزالها في طرف لسانه . ويصل في حديثه الى ما يسميه بالمعادلات الموسيقية الجديدة للشعر العربي ، إلى رأي يقرر أن الشعراء مهندسون ولكل واحد منهم طريقة في بناء الحروف وتعميرها . فالحجر متوافر للجميع ، ولكن القلة من الموهوبين هي التي تعرف أين تضعه وكيف تضعه . « وبالرغم من اعترافنا بوجود قواعد أساسية

للفن الهندسي ، فإن حرية المهندس تبقى لا حدود لها . وهي التي تتيح له في كل لحظة أن يحذف ويضيف ويعدل في تفاصيل مخططه حتى يقتنع بكماله » (ص ٤٠) .

وعن نفس المعنى يقول بتعبير آخر « لقد تجاوزنا مرحلة (ربابة الراعي) بإيقاعها البدائي البسيط ، إلى مرحلة البناء الموسيقي المتداخل ، وانتهت في حياتنا مرحلة القصيدة العصماء بأبياتها المئة ، تجلد أعصابنا بقواف نحاسية مرصوصة كأسنان المشط .. نعرفها قبل أن نعرفها .. الشعر العربي الحديث يسمع بالعين ، أي أنه موسيقى مقروءة . وهذا دليل آخر على دخوله مرحلة التحضر » . (ص ٤١) .

ويختتم نزار قباني مقاله الخطير عن المعركة بين يسار الأدب ويمينه بالحديث عن اليسار ولغة الشعر ، ثم عن (محتوى القصيدة العربية) . ولأن الشعر في مفهومه هو همس الإنسان للإنسان ، وأداة نقل راقية بين الهامس والمهموس له ، ولأن الوسيلة في ذلك هي اللغة ، فإنه يتساءل : هل هناك لغة شعرية ؟ وهل هناك لغة نستعملها لكتابة القصيدة ولغة نستعملها لكتابة الرواية والمقال ؟ وهو — كما يبدو — يرفض تقسيم اللغة الى مناطق جغرافية ومناخات ، وكل الكلمات عنده بلا استثناء (صالحة لتكون لغة

للشعر . والفن الشعري هو ذلك الساحر الذي يحول النحاس الى ذهب ، ويقلب التراب الى ضوء . ان اليمين متعصب للغة (الأغاني) و (العقد الفريد) ولديه عن البلاغة والفصاحة مفهوم لا يقبل أن يتزحزح عنه . لذلك فهو ينظر باستخفاف الى كل انتاج جديد ويعتبره مثالاً للضعف وللركاكة . أما اليسار فهو يؤمن بأن لغة الحديث اليومي بكل حرارتها وزخمها وتوترها هي لغة الشعر ، وأن الكلمة الشعرية هي الكلمة التي تعيش بيننا .. في بيوتنا .. وحوانيتنا .. ومفاهيمنا .. لا الكلمة المدفونة في أحشاء القاموس) .(ص ٤٣) .

ويستدرك في حكمه هذا حتى لا يترك الباب مفتوحاً لكل من هب ودب ، وحتى لا تضيع اللغة العربية في نطاق الترخيص الواسع والمبتذل ، فيقول :

(ونحن إذا نادينا بشعر هامس كلغة الحديث اليومي ، فهذا لا يعني بالطبع الهبوط به الى ظلمات الأزقة ومستنقع العامية . كل ما نطلبه أن يكون شعرنا في المرحلة الثقافية التي نحن فيها صورة لهذه الثقافة وانعكاساً لها . ان لغة المثقفين في جميع البلاد العربية هي القاسم المشترك الصحيح والمادة الأولية التي يجب أن نستعملها في كل ما نكتب من شعر أو قصة أو نقد أو مقالة) .(ص ٤٥) .

أما عن المحتوى الداخلي للقصيدة العربية الحديثة فالشاعر نزار قباني يتساءل : هل هو محتوى جيد ؟ وما قيمته ؟ ثم يجيب :

(مما لا شك فيه أن خريطة العالم تنكمش وتضيق ، وحدود الدول تذوب وتسقط ككتل الثلج . والعلم الحديث جعل سفر الأشخاص والأفكار بين قارة وقارة وكوكب وكوكب ، نزهة يومية لا تثير الدهشة . والأدب هو أكثر الكائنات قدرة على السفر والرحيل ، فهو روح سريع التبخر ، سريع الاشتعال . لذلك لم يعد بوسع أي أدب أن ينعزل بين جدران اقليمية ضيقة ، ويدفن رأسه في رمال اللامبالاة ، والا صنف في عداد الآداب الميتة . في وسط هذه الحضارة الطموح يبحث الشعر الحديث عن نفسه . ومن حسنات هذا الشعر انه مفتوح العينين على الأبعاد الإنسانية الرحبة ، وشديد الحساسية بتموجات الفكر العالمي وذبذباته . فكل بذور الفكر التي حملتها أمواج البحر المتوسط الينا أخصبت في ترابنا وأعطت زهراً وورقاً .. والشعر العربي الحديث يخوض بكل طاقاته وأعصابه تجربة كبرى في التجديد . فلنمنحه الفرصة لإثبات وجوده) .(ص ٥٤) .

وفيما عدا هذا المقال الخطير في كتاب « الشعر قنديل

نزار قباني ... العصر والشعر

ـ ١ ـ

في مقدمة كتابه « قصتي مع الشعر » استعار الشاعر نزار قباني عدداً من التوقيعات أو الكلمات الجميلة المأثورة عن أدباء العصر ، ومن بينها هذه العبارة الجميلة للكاتب والشاعر الفرنسي « جان كوكتو » والتي تقول : (الكتابة ليست سجادة فارسية يسير فوقها الكاتب . فالكاتب يشبه الحيوان البري الذي كلما طارده الصيادون كتب أفضل) . واستعارة الشاعر ، أو اختياره لهذه العبارة في مدخل كتابه ، لم يحدث اعتباطاً ولا جاء بمحض المصادفة ، بل صدر عن سبق تفكير وترصد ، وعن

إحساس عميق بقدرة هذه العبارة على التفسير والإيحاء ، تفسير رؤية الشاعر لوظيفة الكتابة والكتاب ، والإيحاء بما تجلبه هذه الوظيفة بل ما ينبغي أن تجلبه على صاحبها من حريق ومطاردة . فالكتابة الجادة المغيرة ليست سجادة يسترخي عليها الكاتب وينام ، ولكنها صفيحة ملتهبة لا يستطيع أن يستقر على سطحها ، وكلما وضع قدميه عليها أنار واشتعل وأشعل الحرائق ، وكلما طارده الحريق زاد اشتعاله وزادت الإضاءة من حوله .

وشعر نزار قباني ــ مهما كان موقفنا منه ــ نوع من الكتابة الملتهبة المطاردة . وهو شاعر مُطارَد لا يجيد الكتابة الشعرية إلا إذا أحس أنه مطارَد . ولذته القصوى في أن يظل موضع خصام واتهام من الحياة والناس .

وحين نضيف الى عبارة « جان كوكتو » السابقة ، عبارة أخرى استعارها الشاعر عن « أوجين اونسكو » وهي (كل أدب جديد هو عدائي ، العدوانية تمتزج بالاصالة ، وهي تقلق ما اعتاد عليه الناس من أفكار) وبوضع العبارتين معاً نكون قد وصلنا الى معرفة الملمح الأول من الرؤية الشعرية لنزار قباني ، الشاعر الذي تثري المطاردة وجدانه ، ويسحره التجديد . ومنذ

أخضر » فإن التعريفات التي أطلقها الشاعر في بقية موضوعات الكتاب تكاد تنتمي الى النوع العاطفي والشاعري ، كقوله على سبيل المثال « الشعر قنديل أخضر علقته أصابع الله في داخلنا .. قنديل أروع من ألف شمس .. لأنه في استقبال دائم لا يعرف كسوفاً ولا خسوفاً » وكتلك التعاريف التي يتضمنها مقاله الذي يحمل عنوان « الله .. والشعر » والتي بدأها بتعريف الإنسان نفسه بأنه حيوان يقول شعراً ويتذوق شعراً . وتعاريفه الأخرى المشتتة في معظم صفحات الكتاب تأتي على هذا النحو الشاعري الجميل الذي يمكن تصنيفه تحت عنوان « شعر في الشعر » ومنها (الشعر عافيتي ومرضي ، مولدي ومقتلي ، صلاتي وتوبتي ، الشعر خنجر ذهبي مدفون في لحمي ، أكره أن يتركني ، ولا أكره أن يذبحني) . ومنها (لأن الشعر جزء من فم الإنسان أتيح له أن يتقدم ــ تاريخياً ــ على كل الفنون الأخرى) .



بدأ نزار كتابة سطوره الأولى وهو يعيش في طقس عدائي ، لا يهمه شيء كاهتمامه باقلاق السكونية ، ومصادمة الناس فيما اعتادوا عليه من أفكار وفيما ألفوه من مواصفات .

ومن يقرأ حياة نزار في نطاق عصره ، ومن خلال بيئته الدمشقية ، وفي اطار طبقته البرجوازية ، وفي أسفاره ، ومن خلال مركزه الوظيفي ، ومن ظروف سوريا حيث الحرية الدينية مكفولة الى حد ما ، والحرية الفنية مصونة في حدود ، أقول من يقرأ نزاراً في نطاق ذلك كله يدرك أن الشاعر قد أفاد الى أبعد مدى من ذلك كله . وإذا كانت دمشق قد ضربته ــ كما يقول بالحجارة والطماطم والبيض الفاسد ، وطالبت العمائم والذقون المحشوة بغبار التاريخ ــ كما يقول أيضاً ــ برأسه ، وألبت عليه الرعاع والمتشاعرين حين نشر عام ١٩٥٤ قصيدته العدائية (خبز ، وحشيش ، وقمر) ، فإن دمشق نفسها هي التي احتملت صوته فترة لا تقل عن خمسة عشر عاماً ، ظهرت خلالها قصائد دواوينه الأولى ، وتسللت كالندى الى صالونات الدمشقيات والى مكاتب الدمشقيين ، بصيغتها اللغوية الناعمة جداً ، وبخملة الحرير التي كانت تكسو أسلوبها ، وبمضامينها العاطفية والاجتماعية التي لا عهد لدمشق والدمشقيين بمثلها .

كانت دمشق في الأربعينات والخمسينات ـــ وهما العقدان اللذان تكون في شمسهما وليلهما نزار الشاعر ـــ المدينة العربية التي تتبرعم الثورة في شوارعها ، ويحبل ترابها العربي بجنين التغيير والتحولات المنتظرة على رقعة الوطن الكبير . ولم تكن دمشق التي قاومت الاحتلال الفرنسي وانتزعت استقلالها من بين الحديد والنار تشبه أياً من العواصم العربية الأخرى ، بما يعتصرها من أفكار ، وما يملأها من مطامح . وكان للشعر في ساحاتها صوت مسموع ، وللثقافة العالمية في أنديتها أكثر من نافذة .

وعندما أشرت في السطور السابقة الى تأثير طبقته البرجوازية كنت أعرف سلفاً مدى ضيقه بمثل هذه الأحكام . وهو في قصته مع الشعر يحاول أن يتبرأ من طبقته البرجوازية ، وأن ينفي عن نفسه تهمة الانتماء اليها ، لكي يرد بذلك على الذين يجعلون من ذلك الانتماء وسيلة للتجريح ، والغض من قدر شاعر شاء قدره أن يولد في أسرة ـــ قد لا تمت الى السلالات المرفهة ذات الدم الأزرق ـــ تتمتع بقدر غير قليل من الترف والنعمة . وليس عيباً أن ينتمي نزار أو غير نزار الى أية طبقة ذات دم أزرق أو أخضر إذا لم يكن شعره انعكاساً لأفكارها وتطلعاتها . لقد نشأ نزار في ذلك الوسط المترف ، وفي تلك الدار الدمشقية

ذات البوابة المطعمة بالأحمر والأخضر والليلكي ، وحيث تتوسطها فسقية رخامية محاطة بأشجار النارنج والياسمين ، وتطل أسود من الرخام حول البركة الوسطى للفسقية تملأ فاها بالماء الذي تنفخه طوال الليل والنهار . وفي نطاق هذا الحزام الأخضر ــ كما يقول نزار نفسه ــ ولد وحبا ، ونطق كلماته الأولى .

أليست تلك نشأة بورجوازية مع التسليم بتدرج المستويات ونسبيته من وطن إلى آخر ، ومن قارة إلى أخرى . وإذا لم تكن تلك نشأة بورجوازية وليست كادحة ، كما يجب أن يوحي بذلك الشاعر في بعض سطور من كتابه ، فماذا يمكن أن نقول عن النشأة الكادحة لعشرات الشعراء العرب وبخاصة في هذا الجزء من جزيرة العرب ؟ هل يستطيع نزار قباني أن يتصور كاتباً أو شاعراً لم تعرف قدماه الحذاء الا بعد أن أصبح في الخامسة عشرة من عمره ، وبعد أن سار بهما على الصخور والحصى والأشواك كل ذلك القدر من الزمن ؟ وهل يستطيع أن يصدق أن نيران الحطب وضوء القمر كانت الأضواء الوحيدة في ليالي العشر السنوات الأولى لأكثر من أديب وشاعر ؟!

ليس من حق نزار قباني إذن أن يغضب اذا ما تحدث

أحدهم عن نشأته البرجوازية ، ولا أن يثور في وجه كل من يقول إنه ينحدر من أسرة بورجوازية . فما ذنبه اذا كان قد ولد في دار جميلة ملأى بالحلوى ، وبالعطر ، والحرير ، والرخام ، وباللعب المختلفة ، وفي وقت كانت فيه أسر كثيرة لا تتمتع باللقمة الجافة ، والثوب الخشن ، والسقف الذي يقي من الشمس والمطر . ثم من هو ذلك الكاتب الذي ينفي عن الأدب البرجوازي وطنيته وكدحه في سبيل تحقيق حياة مرفهة لأبنائه ، وفي سبيل إلحاقهم — كما يقول نزار نفسه — في مدرسة خاصة يقصدها أولاد البرجوازية الدمشقية الصغيرة ويحيط بها الجمال من كل مكان ؟!

— ٢ —

كان نزار — منذ الصغر — طفلاً غير عادي . وهذه الطفولة غير العادية هي التي جعلت منه في شبابه ثم في كهولته شاعراً غير عادي . والأطفال عادة متمردون . والطفل الموهوب الذي يحتفظ بتمرده الى ما بعد سنوات الصبا يصير فناناً أو شاعراً متمرداً . والفنان المتمرد والشاعر المتمرد ، كلاهما يرفض القوالب الجاهزة ، والصور الموروثة ، والأساليب المتداولة ، وحين

رأسها .. دم السلحفاة القتيل لا يزال على راحتي . الحقيقة انني ما أردت قتلها ، ولكنني أردت قتل السر . قشرة الأشياء السميكة كانت تعذبني ، كنت أبحث عن شكل وراء الشكل ، ولون وراء اللون . كانت أشياء لا عمر لها بين يدي . كانت كلها هشة وسريعة العطب . الدمى لا تقاوم . قطارات الطفولة لا تقاوم ، كراسات رسوم الأطفال ، الأقلام ، الكتب الملونة ، الدفاتر المدرسية ، لا تقاوم .. حتى طفولتي هي مقبرة الأشياء المستهلكة .. ومن خلال سخط الأهل وثورتهم علي ، كانت لي عمة حكيمة وفيلسوفة ، تقول لهم بصوت عميق تجمعت فيه كل حكمة الدهور : دعوه يحطم .. دعوه يحطم .. فمن رماد الأشياء المحطمة تخرج من النباتات الغريبة). قصتي مع الشعر (ص ٥٩).

وكما قدرت العمة الحكيمة تماماً ، بدأ الطفل المتمرد ، الطفل المحطم للأشياء، بدأ يؤلف في مرحلة مبكرة من رماد تلك الأشياء شيئاً جديداً ، لم يعرف ما هو في البداية ، كان يظنه الرسم فبدأ يرسم ، واعتقد لفترة أن الرسم قدره . وفي الرابعة عشرة سكنه هاجس الموسيقى ، ولكن الرغبة في الموسيقى تبخرت كما تبخرت من قبل الرغبة في الرسم ، وإن كانا قد ترسبا في نفسه وساعدا في تكوينه الفني ، وفي تشكيل لغته الشعرية ،

نقرأ للشاعر وهو يتحدث عن دلعه الطفولي المبكر في تحطيم الأشياء وتغيير أوضاعها ، ندرك أي طفل قد كان ذلك الشاعر الذي يقول عن طفولته : (في السنة العاشرة من عمري كنت أبحث عن دور مناسب ألعبه .. كنت أشعر بأصوات داخلية تدفعني لأن أقول شيئاً ، أو أفعل شيئاً .. أو أكسر شيئاً .. شهوة كسر الأشياء هذه أتعبتني وأتعبت أهلي . كانت الأصوات في داخلي تتساءل :

لماذا يبقى الشيء على حاله ؟
لماذا لا يغيّر حجمه ؟
لماذا لا يغيّر اسمه ؟

لماذا يبقى المقعد قاعداً .. والشجرة مستقيمة ، والطاولة بأربع أرجل ؟

طفولتي كانت ملأى بالأشياء الغريبة . مرة أشعلت النار في ثيابي معتمداً لأعرف سر النار .. ومرة رميت نفسي من فوق سطح المنزل لأكشف الشعور بالسقوط ، ومرة قصصت طربوش أبي الأحمر بالمقص .. لأنني تضايقت من شكله الأسطواني . ومرة كسرت ظهر سلحفاة المنزل بالمطرقة .. لأعرف أين تختفي

فكان وهو يكتب الشعر كأنه يرسم ، أو كأنه يغني بصوت عال ، فيقول : (كانت حروف الأبجدية تمتد أمامي كالأوتار ، والكلمات تتموج حدائق من الإيقاعات . وكنت أجلس أمام أوراقي كما يجلس العازف أمام البيانو ، أفكر بالنغم قبل أن أفكر بمعناه ، وأركض وراء رنين الكلمات قبل الكلمات .. كانت جملة فاليري « الموسيقى ولا شيء غير الموسيقى » تلاحقني باستمرار عندما أكتب .. وكنت أعتبر القصيدة نوعاً من التأليف الموسيقي . ان « سامبا » على سبيل المثال ، هي عمل من أعمال الموسيقى الصرفة ، وإذا جردناها من ثوبها الموسيقي لا يبقى منها شيء .. بعد هذه المرحلة ركبني هاجس الخطوط والاشكال . وصارت الحروف عندي تأخذ أشكالاً مختلفة ، فهي مرة خطوط مستقيمة ، ومرة خطوط مكسرة ، ومرة خطوط منحنية . وللمرة الأولى صرت أفكر هندسياً ، وصارت القصيدة عندي عمارة أخطط لها كأي مهندس معماري .. بعبارة أخرى صرت أرسم بالكلمات) . (ص ٦١) .

والشعر هو الرسم بالكلمات ، وهو نفسه الغناء بالكلمات ، وإذا كان نزار قد سار من الرسم الى الموسيقى الى

الشعر عبر ثلاث مراحل ، ثم وجد نفسه في المرحلة الأخيرة يجمع بين هذه الفنون في فن واحد هو القصيدة ، فإن رحلته مع هذا الفن لم تأخذ طريقاً مستقيماً ، وقصيدته لم تأخذ شكلاً ثابتاً . وإذا كان في بداية تجربته الشعرية قد استخدم القالب الموروث بطريقته الخاصة ، فإنه ـــ كما سوف نرى ـــ قد هجره إلى قوالب أخرى ، وعاد اليه في فترات أخرى ، وما يزال ـــ حتى اليوم ـــ بين أنقاض الأشياء التي حطمها في طفولته يعيد ترتيبها مرة ، ويحطمها مرات ، وكأنه يبحث عن شيء جديد .

ـ ٣ ـ

في سن السادسة عشرة كتب نزار قباني أولى قصائده . كيف كانت تلك القصيدة ؟ ماذا كانت تقول ؟ لا أحد يدري ، ولم يشر الشاعر في حياته مع الشعر الى ذلك الوليد البكر ، لقد اشار فقط الى مكان الولادة ، كان ذلك في عرض البحر فوق سفينة مبحرة الى ايطاليا في أول رحلة له خارج سوريا . كانت طيور النورس تلحس الزبد الأبيض المتجمع عند أقدام السفينة المبحرة عندما قفز البيت الأول كما تقفز السمكة من ماء البحر . وبالرغم من أن الأسماك الملونة المتقافزة من رأسه أو

الأبيات الخارجة من نهر الموهبة قد أثبتت له أنه شاعر ، وأن مستقبله في عالم الأدب وليس في أي مجال آخر إلتحق نزار بكلية الحقوق . ويبدو أنه كان يعد نفسه للعمل الدبلوماسي ، فقد كانت كلية الحقوق في ذلك الحين تجمع بين الدراسات القانونية والسياسية والاقتصادية . وقد أشار في كتابه موضوع الحديث إلى أنه لم يقبل على دراسة القانون مختاراً ، وانما أقبل عليه لأنه مفتاح عمله الى المستقبل . ولم تعجبه — كما يقول — كتب الفقه الروماني والدولي والدستوري ، ولا كتب الاقتصاد السياسي . كانت تجلس على صدره كجدران الرصاص . وفي أثناء المحاضرات كان يكتب بالقلم الرصاص القصائد على هوامش كتب القانون . وبعد أن أكمل دراسته القانونية لم يمارس المحاماة ، ولم يترافع في قضية قانونية . القضية الوحيدة — كما يقول — التي ترافع عنها هي قضية الجمال ، والبريء الوحيد الذي دافع عنه هو الشعر . وهو لم يدافع عن الشعر فحسب ، بل هاجم أثوابه القديمة ، وعزلته عن عصره ، وتشبثه بالتافه والسطحي من القضايا والأمور . ولأن ميلاد نزار كشاعر قد جاء في زمن الحرب وما تخلقه الحروب من أزمات وما تمنحه كذلك وما تمنعه من حريات نسبية ، وما تصنعه من زلزال في مسلمات الناس وفي حياتهم الراكدة الساكنة ، أقول لأن ميلاده الشعري

قد جاء في ذلك الوسط الملتهب وفي سنوات الحرب ، فإنه قد ساعد في مضاعفة آلام الخلق وتلوين خارطة الاتجاه الشعري بعيداً عن ألوان الدم والساحات العامة ، ودفع به نحو الجديد في مواجهة القديم البالي الاتجاه ، وتلك واحدة من محاسن الحروب كما يقول في الفقرات التالية :

(إذن جاءني الشعر في زمن الحرب . ومن حسنات الحروب ، إذا كان للحروب حسنات ، انها تحدث اختلاجة في قشرة العالم ، وفي أفكاره . وإذا كانت دمشق في الأربعينات لم تتعرض لأي هجوم مباشر عليها ، فإنها بكل تأكيد تعرضت كأكثر المدن العربية لهجوم من نوع آخر ، هجوم على عقلها وفكرها .. المآذن التي ظلت مطمئنة خمسمائة سنة ، لم تعد مطمئنة . وأنهر دمشق السبعة التي كانت مستريحة على وسائد العشب الأخضر لم تعد مستريحة ..

كانت دمشق قانعة بآلاف الأشياء التي ورثتها . قانعة ببراءتها ، وعذريتها ، ونقائها ، قانعة بمزاراتها وأوليائها ، قانعة بأمثالها الشعبية ، ومفاهيمها ، وسماراتها ، قانعة بمنابرها وخطبائها وشعرها وشعرائها .. وباستثناء هموم دمشق القومية المستمرة ، وتحركها منذ أن خلقها الله نحو العرب والعروبة ، فإن وجه دمشق

الاجتماعي والأدبي ظل وجهاً صارماً ومحافظاً . كانت دمشق كافية مكتفية ، لا تقبل البِدَع ولا تهضم المبدعين .. الأدب في مفهومها يكون أدب الأوائل أو لا يكون . والنثر في رأيها نثر الجاحظ ، وابن المقفع ، وعبد الحميد الكاتب ، أو لا يكون .. والشعر في تصورها يكون شعر لبيد والأعشى والنابغة ، أو لا يكون .. كل خروج على (الأغاني) و (العقد الفريد) و (البيان والتبيين) تعتبره خروجاً على الصراط المستقيم . والصراط المستقيم هو جميع ما تركه أجدادنا من دواوين الشعر ، وكتب البلاغة والنحو والصرف ، واجتهادات البصريين ، وتخريجات الكوفيين .. كان التراث ، في مفهوم مدينتنا ، ضريحاً من الرخام لا يسمح بتجميله أو ترميمه ، وسكة حديدية تمتد باتجاه واحد من محطة الجاهلية .. حتى محطة القرن العشرين .. المحطات هي هي .. والوقفات هي هي .. وأسماء المسافرين هي هي ، وحقائب المسافرين هي هي .. خمسمائة سنة .. والركاب محبوسون في مقاصيرهم الخشبية غير المريحة .. لا يملكون صعودا ولا نزولاً .. حتى أصبحوا جزءاً من القطار .. وجزءاً من رحلته المضجرة ..) .(ص ٦٥) .

في هذا الوصف الشاعري المضجر لأوضاع دمشق

ومفهومها حينئذ للأدب والشعر والتراث ، صورة يتجلى فيها ضيق الشاعر والناس بما كان قائماً ، وحنينهم الى ما ينبغي أن يكون ويقدم . هذا السأم من المحطات اياها ، والمواقف اياها ، والمسافرين اياهم ، وهذا الضيق والملل من القطار نفسه ، قطار الشعر الخشبي غير المريح ، القطار التقليدي المضجر للشاعر وقارىء الشعر ، للمبدع وللمبدع له ، هو ما حدا بالشاعر الى البحث عن قطار آخر وعن محطات أخرى وعن مواقف أخرى لعله يضع بذلك حداً لرحلاته المضجرة في عصر الجامبو والكونكورد ، بل وفي عصر سفن الفضاء والأقمار الصناعية .

حاول الشاعر أن يهرب من قطار الضجر ، وأن يخرج على الخط الحديدي ويسافر كما يشاء وإلى أي اتجاه يريد دون أن يتقيد بالخط الحديدي الذي يرسم الرحلة سلفاً . حاول أن يهرب من الأسلوب التقليدي والتعابير التقليدية ، لكنه لم يستطع في البداية أن يهرب كثيراً . صحيح أن لغته قد تغيرت أو تجددت ، وأن أخيلته الشعرية قد تحررت من سيطرة الموروث ، وأن بعض القضايا التي طرحها شعره كانت جديدة ، إلا أن الموضوع وهو المرأة أو الحب بشكل عام قد كان قديماً ، وأن شاعراً يشبهه ، وان اختلف عنه بحكم تطور الزمن ، وهو عمر

ابن أبي ربيعة ، قد ردد نفس الصوت وعالج نفس القضية . ولم يجد ابن أبي ربيعة الذي كان قريب عهد بظهور الاسلام ما تعرض له الشاعر المعاصر . لقد رفضته مدينته ، رفضه النقاد التقليديون ، ورفضه دعاة الفضيلة . ولم يجد في عصره المستنير عالماً مستنيراً كابن عباس الذي كان يقرأ شعر ابن أبي ربيعة ويتوجه لأداء الصلاة .

وكان الرفض الذي قوبل به الشاعر خير دعاية لأشعاره ، وكان إرهاب الرأسمالية الشعرية ــ كما يسميها ــ بداية العصيان والمقاومة للشعر الذي لايمت الى عصرنا ولا يعبر عن مشاعرنا . وهل الشعر الذي يتحدث عنه نزار في هذا المقطع جدير بالبقاء !

(كان الشعر العربي قلعة من الحجر تشبه قلاع القرون الوسطى .. وكان اختراق القلعة عملاً جنونياً ، بل كان عملاً أقرب الى التجديف والكفر . كان الإرهاب متعدد الأطراف .. كان إرهاباً لغوياً ، وإرهاباً تاريخياً ، وإرهاباً بلاغياً ، وإرهاباً نحوياً ، وإرهاباً أخلاقياً ودينياً .. كل تفكير بإنزال الهمزة عن كرسيها ، وكتابتها على السطر ، كان يوصل الى حبل المشنقة .. كل محاولة لتحريك حجر واحد في شطرنج الخليل بن أحمد

الفراهيدي .. كانت خروجاً على قواعد اللغة .. كل اقتراب من مملكة الحب ، أو مملكة الجنس ، كان اعتداء شائناً تفصل فيه محاكم الجنايات) (ص ٨٥) .

لم يستسلم الشاعر ، ولم يلتزم بالنواهي والزواجر ، بل وقف شجاعاً ثابتاً في وجه الانكشارية الشعرية ، وكتب قصائده المتمردة ونشرها في الجرائد والمجلات ثم قام بجمعها في ديوان صغير في سبتمبر عام ١٩٤٤ . كان اسم الديوان (قالت لي السمراء) وكانت الطبعة الأولى منه لا تزيد عن ٣٠٠ نسخة فقط طبعها من مصروف جيبه ، فقد كان ما يزال طالباً في كلية . وما كاد الديوان يظهر حتى تحرك التاريخ ضده — كما يقول — وتحرك التاريخيون ورفضوه جملة وتفصيلاً ، رفضوا عنوانه ، ورفضوا مضمونه ، ورفضوا حتى لونه وورقه وصورة غلافه .

لقد فضح الشاعر نفسه أو بالأصح فضحه شعره فاستحق الرجم . وكانت بداية الرجم — كما يقول — كلمة لأحد المشائخ النقاد جاء فيها (يشمل — أي الديوان — على وصف ما يكون بين الفاسق والقارح والبَغِيِّ المتمرسة الوقحة وصفاً واقعياً ، لا خيال فيه ، إلا أن صاحبه ليس بالأديب الواسع

الخيال ، بل هو مدلل غني ، عزيز على أبويه ، وهو طالب في مدرسة ، وقد قرأ كتابه الطلاب في مدارسهم والطالبات . وفي الكتاب مع ذلك تجديد في بحور العروض ، يختلط فيه البحر البسيط والبحر الأبيض المتوسط ، وتجديد في قواعد النحو لأن الناس قد ملوا رفع الفاعل ونصب المفعول ، ومضى عليهم ثلاثة آلاف سنة وهم يقيمون عليه . فلم يكن بد عن هذا التجديد) . (ص ٨٨) .

وحين أعود اليوم ـــ وبعد ما يقرب من ثلث قرن ـــ الى قراءة ديوان (قالت لي السمراء) أشفق بكل مشاعري على الناقد الذي كتب هذه السطور ، وأشعر نحوه بالرثاء ان كان لا يزال عائشاً يقرأ ما ينشره الشبان من شعر ، وما يخترعونه من أوزان وما يكتبونه من قصائد بلا أوزان . أما الديوان نفسه ، فهو من أحب الدواوين الى صاحب العروض الخليل بن أحمد ، لم يهجر أوزانه ، ولم يبتعد قليلاً أو كثيراً عن بحوره . قد يكون في لغته الجديدة شيء من الترخيص الجائز ، وقدر من التجوز المسموح ، إلا انه ملتزم بقواعد النحو والصرف ، وهو الآن يعتبر تقليداً إذا ما قورن بما كتبه الشاعر نفسه من قصائد منطلقة خارج بحور الخليل أو في إطارها .

لقد أثار الاستقبال العاصف للديوان الأول من قبل النقاد التقليديين والقراء التقليديين سخط الشاعر وألمه المرير . وحين يتذكر ذلك الاستقبال ويعود بذاكرته الى منتصف الأربعينات يصرخ شاكياً :

(ان تحرك الدراويش والطرابيش والنرابيش ضدي كان تحركاً طبيعياً ومبرراً ، فكانوا تكايا الشعر العربي يعرفون أن أي صوت شعري جديد سوف يقطع رزقهم ، ويحيلهم الى المعاش .. لذلك فهم يتحصنون وراء دروعهم التقليدية .. اللغة ، والنحو ، والصرف ، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر .. في الجانب الآخر من المسرح ، كان الجيل الدمشقي الجديد يبحث عن معنى لوجوده ، وعن حل للتناقض الكبير القائم بين فكره وبين تفاصيل حياته اليومية . كان يقرأ عن الحرية ولا يطبقها ، ويسمع عن الوجودية ، والسريالية ، والدادائية ، والتكعيبية ، فيذهل ذهول القروي الذي ينزل الى المدينة للمرة الأولى .. كانت أفكار الحرب العالمية الثانية ، وفلسفاتها ، ومذاهبها ، وايديولوجيتها تصدم جهازه العصبي فيشعر أنه أخف وزناً ، وأكثر قدرة على الدخول في حوار حضاري مع العالم) .(ص ٩١)

هل كان ديوان (قالت لي السمراء) بداية الحوار

الحضاري للشاعر مع العالم ؟ أم كان بداية حوار الشاعر مع نفسه ومع الشعر ؟ ذلك ما قد تكشف عنه السطور القادمة من هذه القراءة .



نزار قباني ... التجربة والتجديد

ـ ١ ـ

تساءلت في نهاية الجزء الثاني من هذه القراءة المخصصة للتعرف على بعض ملامح التجربة الشعرية عند نزار قباني : هل كان ديوان « قالت لي السمراء » بداية الحوار الحضاري له مع العالم ؟ أم كان بداية حوار له مع الشعر ؟ والإجابة عن ذلك التساؤل تبين أن ذلك الديوان ، وهو الأول ، لم يكن إلا بداية حوار الشاعر مع موهبته ومع نبته . صحيح أنه حوار يعلن بصوت عال عن مولد شاعر حقيقي ، شاعر أحدث شغباً كبيراً في حفلات الشعر المألوفة ، وحاول أن يخرق نظام الواقع الشعري الرتيب ، ويرفض أن يكون أحد الشعراء المقنعين الذين يستعيرون أقنعة من سبقهم من الشعراء ويتكلمون بأصواتهم .

وهذا الحكم يفضي الى طرح سؤال جديد عن الموقع الذي يحتله نزار قباني في قائمة جيل الرواد ، وعن دوره في تطوير شكل القصيدة العربية الحديثة وتقريب الصلة بين لغة الشعر ولغة الحياة اليومية . ومن الملاحظ أن معظم النقاد الذين كتبوا عن القصيدة الجديدة لا يضعون نزاراً ضمن قائمة الرواد ولا حتى ضمن قائمة الجيل الذي تلا الرواد ، وربما لأنه بدأ في كتابة القصيدة الحديثة في إطار الشكل الكلاسيكي واستمر الى آخر الخمسينات ، وربما الى بعد ذلك ، وفياً لذلك الشكل بعد تحريره من الخطابية والجرس العالي ، واللغة الأثرية . وليس في ديوانيه الاولين « قالت لي السمراء » و « طفولة نهد » أية قصيدة خارجة عن الشكل الكلاسيكي ، وان كان قد توخى في النشر توزيع الأبيات طبقاً لوحدة المعنى لا وحدة التفعيلة . وحتى ديوانه الصغير الذي يضم قصيدته الغنائية « سامبا » لم تنفرط فيه الأبيات بشكل يجعلها تقطع الصلة بالنظام البيتي المألوف . كان تجديد نزار حتى بداية الخمسينات قاصراً على الأناقة اللغوية ، واخضاع بعض المفردات شبه العامية للعمل الشعري ، وفي رسم الصور بريشة معاصرة لا تمت بصلة ما في ألوانها وانفعالاتها الى الماضي القريب أو البعيد . وحين اقترب من التجربة الجديدة ظل متمسكاً بمواقعه القديمة يقترب منها بحذر . وفي ديوانه

« قصائد » الصادر عام ٥٦ ظهرت أولى القصائد التي يمكن لها أن تنتمي الى الشكل الجديد للقصيدة العربية ، أمثال قصائد « الى ساذجة » و « الى ميتة » و « نفاق » و « قصة راشيل شوار زنبرغ » .

وكما أغفل الدارسون دور نزار قباني ودور الشام بعامة في ابتداع الاطار الجديد للشعر ، فقد اتفقوا في ما يشبه الاجماع على تكريس الدور لبغداد والقاهرة . وأثار هذا الاغفال حفيظة نزار الذي بدأ في كتابة الشكل الجديد مع صلاح عبد الصبور في وقت واحد وقبل أن يبدأ أحمد عبد المعطي حجازي . وفي كتابه (قصتي مع الشعر) يعتبر نفسه واحداً من الرواد ، وواحداً من جيل الشعراء الرافضين لعمود الشعر التقليدي . وقد أشرت في الجزء الثاني من هذه الدراسة الى حديث نزار عن ثورته الغاضبة على قطار الشعر العربي ذي السكة الحديدية الرتيبة والممتدة باتجاه واحد من محطة الجاهلية حتى محطة القرن العشرين ، وعن إشارته الساخرة الى ركاب هذا القطار الخشبي المضجر من الشعراء الذين لا يملكون حق الصعود أو النزول حتى أصبحوا جزءاً من القطار ومن رحلاته ومحطاته ووقفاته . وفي مكان آخر من الكتاب ، وتحت عنوان « مهاجمة القطار » يتحدث نزار عن

الشعراء الجدد أو الاطفال الشياطين الذين تصدوا لقطار الشعر التقليدي وتمكنوا من تغيير اتجاهه والافراج عن مسافريه المسجونين في مقاصيره غير المريحة منذ خمسمائة سنة على أقل تقدير . يقول نزار

« في الاربعينات ، فكر أطفال شياطين من بغداد ، والقاهرة ، ودمشق ، وبيروت ، في مهاجمة قطار الاشباح ، وتغيير اتجاهه ، والإفراج عن مسافريه .. لم تكن عملية نسف القطار العجوز هينة . كان الحراس ببواريدهم العثمانية العتيقة يجلسون على سطحه ، ويطلقون النار على الأولاد المتسلقين على أبوابه وشبابيكه . مات أولاد كثيرون . جرح أولاد كثيرون .. لكن بعض الأولاد الشجعان تمكنوا من احتلال المقاصير .. وفي الستينات فرضوا سيطرتهم على أكثر المقاصير .. وفي السبعينات استولوا على قاطرة القيادة وغيروا نهائياً وجهة القطار . وليس ضرورياً ، بعد احتلال القطار ، أن يتخانق الأولاد الذين هاجموه ، وأن يختلفوا على اسم من دخل القطار أولاً وتاريخ دخوله .. فالحقيقة أنهم دخلوه معاً ، وفي فترة تاريخية متقاربة جداً . ولا أهمية أبداً أن يسبق الواحد الآخر بمسافة ذراع أو نصف ذراع ، أو ثانية أو جزء من أجزاء الثانية ، لأن التجديد في الشعر لا تنطبق عليه قواعد مباريات السباحة .

إن التجديد في الشعر عملية معقدة ومتشعبة ، ولها أكثر من بعد واحد . بالإضافة الى أنها ككل عمليات الحمل والولادة خاضعة لعوامل الزمن والتهيؤ . وعلى هذا الأساس لا يمكننا القول بأن فلاناً هو أول من اكتشف جرثومة الشعر الحر كما اكتشف انشتاين نظرية النسبية والدكتور فليمنغ عقار البنسلين . فمثل هذه الأحكام القاطعة كالسيف لا تنطبق على الشعر . لأن الشعر هو نتيجة تراكمات تاريخية ، ونفسية ، وحضارية لا تتوقف ، وليس نصباً تذكارياً نقيمه في احدى الساحات العامة وننقش عليه اسماء من ماتوا في سبيل الشعر .. فشهداء الشعر كثيرون ، والمجهولون منهم أكثر من المعلومين وأقل غروراً .

وفي كلامنا عن التجديد والمجددين ، يجب أن نستعمل المقص ، ونقص التاريخ الأدبي على كيفنا ، ونقص معه وجوه عشرات من الشعراء الشجعان ، بدأوا منذ عام ١٩٢٥ وأعدوا المخططات للهجوم على قطار الشعر العربي المنهوك ، إلّا أن الظروف التاريخية والاجتماعية والثقافية لم تسمح لهم بتنفيذ مخططهم . خطأ كبير جداً ، خطأ تاريخي ، وخطأ أخلاقي ، ألّا نضع في قائمة الثوار أسماء كإسم الياس أبي شبكة ، وخطأ أكبر أن ننسى عند حديثنا عن الثورة والثائرين قامة كقامة بشارة

الخوري ، وأمين نخلة ، وصلاح لبكي ، ويوسف غصوب ، وسعيد عقل ، وفوزي المعلوف ، وايليا أبو ماضي ، ونسيب عريضة ، ورشيد أيوب ، وعمر أبو ريشة ، وعلي محمود طه ، وابراهيم ناجي . كل دراسة للتجديد لا تنبش عن الجذور تبقى دراسة سطحية وأنانية . إن ساعة التجديد لم تكن واقفة قبلنا ، والوقت الشعري لم يبتدىء بنا ، لأن كل لحظة شعرية مرتبطة باللحظة التي قبلها ، والأصوات الشعرية لا تولد كالطحالب من العدم » . (**قصتي مع الشعر ص ٦٧**) .

لقد أصر نزار قباني على أن يضع اسمه بين شياطين التجديد في الشعر ، أولئك الذين هاجموا القطار التقليدي وغيروا اتجاهه . ليس ذلك فحسب ، بل لقد سمح لنفسه ــ وهو شاعر وليس ناقداً ــ أن يضع بين هؤلاء الأولاد الشجعان شعراء عجائز أمثال الياس أبي شبكة ، وبشارة الخوري ، وايليا أبو ماضي ، وأمين نخلة ، وغيرهم . وفي حكمه على التجديد والمجددين واتساع الرقعة لتشمل كل هذا العدد من شعراء الكلاسيكية الجديدة وشعراء الرومانتيكية قدر كبير من المغالطة . فالمدرسة الجديدة في الشعر تختلف عن كل المدارس التي سبقتها . وتتمثل منجزاتها في مجال التجديد من خلال التغيير في شكل القصيدة ،

أو التصميم الهندسي في معمارها الفني ، وذلك بالاستعاضة عن النظام البيتي بالنظام التفعيلي . ولا ينكر أحد الدور الذي لعبته المدارس الشعرية المواكبة ابتداءً من مدرسة الاحياء في تحرير الشعر من العكاكيز ، وترقية أنماط التعبير ، واخضاع سلطان الصنعة لسلطان الطبع ، والاتجاه نحو كل ما هو انساني وجميل وبسيط ، سواء في العناصر الفنية أو في المضامين الواقعية المعاصرة .

ولكنه على الرغم من الأهمية التاريخية لدور المدارس التي سبقت المدرسة الجديدة ، أو بتعريف أدق مدرسة الشعر الجديد ، فإنها لم تفعل شيئاً سوى التمهيد للانتقالة الشعرية الكاملة الجِدَّة . فقد ظل جهد شعراء تلك المدارس محصوراً في إطار القصيدة القديمة ، يستوي في ذلك المحافظ منهم والثائر ، الكلاسيكي الجديد والرومانتيكي ، المهجري والمقيم في الوطن . وكان احترام بعضهم للمعمار التقليدي وخوفهم من الخروج عليه يوازي ، ان لم يزد ، الرغبة في التجديد وانفعالات التمرد على النسق القديم .

وكان خروج الأولاد الشياطين — كما وصفهم نزار — على البنية التقليدية ثورة شبه شاملة تميزت بالرفض الكامل للنظرة

الكلاسيكية والنظرة الرومانتيكية ، لا في حدود الشكل فحسب ، بل في مجال المضامين كذلك . فقد تبنت المدرسة الجديدة الموقف الاجتماعي ، وعبرت عن تطلعات الجماهير وشوقهم الى عالم انساني ينتهي معه الظلم السياسي والاجتماعي .

وقد ساعدت التحولات السريعة في العالم على تبدل كثير من الأشياء المألوفة بسرعة لم تكن لتحدث في العصور القديمة ، حيث كانت حركة الانسان بوسائله التقليدية القاصرة لا تمكنه أن يمارس الفعل الحضاري السريع . وكان للحروب ــ وللحرب العالمية الثانية بخاصة ــ كما كان للتغييرات السياسية والاجتماعية تأثير بالغ على تطور المعرفة الانسانية ، والنظر الى الفنون والآداب كأشياء قابلة للتغيير . وبغض النظر عن دعاوي الأسبقية ، وتراشق الأولاد الشياطين ، فإن قارىء الشعر الجيد ، ناهيك عن الناقد ــ يستطيع أن يتبين أن بعض الشعراء الذين دخلوا الى رحاب الريادة متأخرين قد منحوا القصيدة العربية في شكلها الجديد ما لم يستطع الرواد أنفسهم أن يمنحوه لها . والى بعض المتأخرين يعود الفضل في خلق هذه الدينامية التي حررت الشكل الجديد من سذاجة نازك الملائكة ومباشرة بعض الرواد . وهنا يمكن القول أن دخول نزار الى دنيا القصيدة قد جاء متأخراً .

وقد أخذ انتماؤه اليها مساحة واسعة من الزمن تكاد تقترب من عشرين عاماً . ولم تصدر أعماله الشعرية الخالية من العمود الشعري الا بعد نكسة حزيران ، وهذا لا يعني أنه طلق العمود نهائياً ، فقد ظل يعوَد اليه بين فترة وأخرى . وإذا كان نزار قد قال عن مرحلة العمودية : إنه لم يكن يشبه أحداً من شجرة العائلة (العمودية) ولا يريد أن يشبهه ، فإنه قد حاول كذلك في جديده أن يكون نسخة خاصة لا تشبه شعراء الجديد في مرحلتهم الخمسينية أو الستينية ، واختار أن يكون قريباً من القارىء ، لا يُرهقه ولا يصدمه .

وإذا كان نزار قد حاول أن يكشف أوراقه أمام القارىء في كتابه (قصتي مع الشعر) ، وأن يرسم وجهه بيده — كما يقول — حتى لا يتعرض لمقص النقاد الذين يرغبون أن يفصلوه على هواهم أو أن يخترعوه من جديد ، إذا كان نزار قد حاول ذلك ، فإنه في تقديري لم يوفق كثيراً في رسم صورة لشعره ، وقد يكون نجح كثيراً في رسم وجه حياته وأعطى القارىء لوحة تخطيطة (اسكتش) عن طفولته وشبابه ومطلع كهولته ، ولكن نجاحه كان قليلاً في التعبير عن التجربة الشعرية ، ورصد الأنماط الفنية المختلفة في تجربته . ومعظم اشاراته أو ما يمكن تسميته

بالبيانات الشعرية ، تنتمي الى ما سبق أن سميته (شعر في الشعر) . فهو مثلاً في كتابه الذي نحن بصدد الحديث عنه ، وتحت عنوان « اغتصاب العالم بالكلمات » يتحدث ربما للمرة المائة بعد الألف عن مفهومه للشعر ، وعن تصوره لهذا الفن المغتصب فيقول :

(سرقةُ النار هوايتي منذ بدأت بكتابة الشعر . لم أسرق نار السماء كبروميثوس .. لأن السماء لم تكن تهمني . كانت نار الأرض هي مطلبي ، وإشعال الحرائق في وجدان الناس وفي ثيابهم هو هاجسي . كنت أؤمن أن الشعر هو اشعال عود ثقاب في أشجار الغابة اليابسة .. الغابة تصير أجمل عندما تشتعل . عندما يتحول كل غصن من أغصانها الى شمعدان . ومن هنا يكتسب قول دونمارت : « ان الشعر هو اغتصاب العالم بالكلمات » أهميةً خاصة . فبدون اغتصاب لا يوجد شعر . والاغتصاب هنا يعني تمزيق الغشاء الذي تنسجه المفردات والأفكار والعواطف حول نفسها مع تقادم الزمن . إنه يعني إخراج الشعر من مملكة العادة والإدمان الى مملكة الدهشة .. وعظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة . والدهشة لا تكون بالاستسلام للأنموذج الشعري العام ، الذي يكتسب مع الوقت صفة القانون السرمدي .. لكن تكون بالتمرد عليه ، ورفضه

وتخطيه . الشعر ليس انتظار ما هو مُنتظَر ، وانما هو انتظار ما لا يُنتظَر .. إنه موعد مع المجيء الذي لا يجيء والآتي الذي لا يأتي . الشعر الحقيقي لا يسير على الأرصفة المخصصة للمارة .. ولا يتقيد بالاشارات الضوئية ، وانما يتقدم في المجهول والحدس ، والمغامرة . إنه ـــ في تصوري ـــ عملية انقلابية يخطط لها وينفذها انسان غاضب ، ويريد من ورائها تغيير صورة الكون . ولا قيمة لشعر لا يحدث ارتجاجاً في قشرة الكرة الأرضية ، ولا يحدث تغييراً في خريطة الدنيا ، وخريطة الانسان . إنني لا أفهم الشعر الا من جهة كونه حركة ، حركة مستمرة في سكون اللغة وفي سكون الكتب . وفي سكون العلاقات التاريخية بين الأشياء) .(ص ٧٧) .

ماذا تقول هذه السطور ؟ ما الذي تضيفه أو على الأقل تتركه في عقولنا عن الشعر تفسيراً أو تجديداً ؟ إن هذا الذي قرأته لا يعدو ـــ في رأيي ـــ كونَه قصيدة نثرية جميلة موضوعها الشعر ، ويمكن أن يضعها الشاعر بسهولة في ديوانه (كل عام وأنت حبيبتي) أو أي ديوان آخر يضم هذا النوع من النثر الذي يتسامى إلى عالم الشعر ويفوق أساليب عشرات النظامين من فاقدي الموهبة والقدرة على الابداع .

وماذا تعني لدى الناقد كلمات مثل الاغتصاب للعالم ، وإخراج الشعر من مملكة العادة والإدمان ؟ وماذا يعني له قول نزار بأن الشعر الحقيقي لا يسير على الأرصفة المخصصة للمارة ، ولا يتقيد بالإشارات الضوئية ؟ ولعل حديث الشاعر عن مفاتيحه الشعرية يكون أعجب من حديثه عن الشعر واغتصاب العالم . والمفاتيح التي يقدمها الشاعر الى قارئه تكون عادة إحدى الوسائل الامينة للوصول الى عالم الشاعر وامتلاكه أو اغتصابه ــ على حد تعبير نزار أو دونمارت ــ لكن معرفتنا بمفاتيح نزار كما قدمها الينا عبر كتابه وهي ، الطفولة ، والثورة ، والجنون ، تحيرنا وتجعل الدخول الى شعره بدونها أهون وأدنى . وهذه هي المفاتيح : (المفاتيح الى شعري ليست مفاتيح سحرية ، وهي ليست معلقة في وسطي ، أو مخبأة تحت الوسادة . فعوالمي الداخلية براري مكشوفة ، وحدائق عامة يسمح بالدخول اليها في كل ساعات النهار والليل .

مفاتيح شعري هي شعري نفسه ، وقصائدي هي الصورة الفوتوغرافية الوحيدة التي تشبهني ، وكتبي التي نشرتها هي جواز سفري الحقيقي . مفاتيح شعري ثلاثة : الطفولة ، والثورة ، والجنون . وبالطفولة أعني كل ما هو براءة ومكاشفة وتلقائية .

فالطفل والشاعر هما الساحران الوحيدان القادران على تحويل الكون الى كرة بنفسجية معدومة الوزن .. وبالثورة ، أعني إحداث خلخلة وتشقق وكسور في كل الموروثات الثقافية والنفسية والتاريخية التي أخذت شكل العادة أو شكل القانون .. وبالجنون ، أعني تفكيك ساعة العقل القديمة ، والاعتراض العنيف على كل الأحكام القرقاشية الصادرة علينا قبل ولادتنا .. إنّ أخطر ما يقع فيه الشاعر هو السقوط في صيغ الطمأنينة ومهادنة الأشياء التي تحيط به . والشاعر الذي لا يعرف قُشَعْريرة الصدام مع العالم يتحول الى حيوان أليف ، استؤصلت منه غدد الرفض والمعارضة . إنني منذ طفولتي ، كنت أجد متعة كبرى في التصادم مع التاريخ والخرافة ، ولم أكن راغباً قط في أن أكون درويشاً في حَلْقَة ذكر .. أو طفلاً يغني في جوقة الكنيسة .. كنت أبحث باستمرار عن وجهي وصوتي بين ألوف الأوجه والأصوات . استعارة أصابع الآخرين وبصماتهم لم أحترفها . كنت أريد أن أكتب بأصابعي أنا .. وأترك على الورق بصماتي المميزة . كنت أرفض أن أكون نسخة بالكاربون لأي شاعر آخر .. ففي العالم متنبي واحد .. ووردزورث واحد .. وفاليري واحد .. وبابلو نيرودا واحد .. وكل نسخة أخرى مزورة .. هذا كان أساس تفكيري الشعري في عام ١٩٤٠ . كنت أعتقد أن

ثمانين بالمئة من قصائدنا (براويز) متشابهة ، وبالطول ، والعرض ، والزخرفة . وأن ثمانين بالمئة من شعرائنا .. كانوا نسخاً فوتوغرافية منسوخة نسخاً رديئاً عن الأصل)(ص ٨٠) .

هل يستطيع القارىء بعد أن استولى على المفاتيح الشعرية أن ينفذ الى قصائد نزار وأن يفهمها أكثر مما كان يفهمها ؟ هل أعطته المفاتيح جواز سفر يساعده على الرحيل في أقطار أخرى من عوالم نزار الشعرية ؟ لا أعتقد ذلك أبداً ، فنزار الذي عرفناه قبل أن يعطينا مفاتيح بيته الشعري هو نزار الذي أعطانا مفاتيحه إن لم تكن المفاتيح قد جعلتنا نخطىء الطريق الصحيح ، ونغلق بعض النوافذ الجميلة والشبابيك الملونة . ومن أهم المفاتيح التي نسي أن يسلمها الينا الشاعر مفتاح الحب ، ومفتاح آخر مهم هو مفتاح الرفض والمعارضة ، ونزار ــ كما يقول شعره ــ شاعر رفض ، والرفض غير الثورة ، وغير الجنون !!

ــ ٢ ــ

تكشف قصة نزار قباني مع الشعر المراحل التي قطعها الشاعر على طريق القصيدة شكلاً ومضموناً ، وهي تنفي ما وقر في الأذهان من أفكار عنه كان لتشويش بعض النقاد دخل

في تكوينها، وهي أفكار تقسم حياة نزار قباني الشعرية الى مرحلتين ، مرحلة المرأة ، ومرحلة الوطن . مرحلة الشاعر عاشق النساء والجمال ، ومرحلة الشاعر السياسي الثائر على الأنظمة السياسية والمحارب في خندق العروبة المضطَهَدة . ومن الناحية الفنية كانت الصورة السائدة والناتجة عن ذلك التشويش النقدي ترسم كذلك مرحلتين اثنتين ، هما : مرحلة القصيدة العمودية بلغتها الرقيقة الأنيقة ، وصورها الموحية ، وموسيقاها الناعمة ، ثم مرحلة القصيدة الجديدة بنظامها الخمسيني البعيد عن التركيب والغموض والقريب أحياناً ــ كما هو في هوامش على دفتر النكسة ــ من أسلوب المناشير باعتراف الشاعر نفسه .

لكن الكتاب (قصتي مع الشعر) أعطى القارىء ــ وهذه ميزته الأساسية ــ قدرةً على رؤية الشاعر من خلال مجموعة من المراحل ، أهمها مراحل دمشق أو المرحلة البداية وهي تمتد من عام ٤٠ الى عام ١٩٤٥ م ، ثم المرحلة الثانية وهي مرحلة القاهرة وتمتد من عام ٤٥ الى عام ١٩٤٩ وقد أثمرت المجموعة الشعرية الثانية (طفولة نهد) التي يقول عنها الشاعر : إنها (كانت نقلة حضارية هامة بالنسبة لشعري ، فلقد صقلت القاهرة أحاسيسي وعيني ولغتي الشعرية ، وحررتني من الغبار

الصحراوي المتراكم فوق جلدي) . وكانت القاهرة عندما قضى نزار قباني فيها سنواته الثلاث ــ كما يقول ــ زهرة المدائن ، وعاصمة العواصم العربية ، وكانت بستاناً للفكر والفن عَزَّ نظيره . لكن القاهرة التي قال عنها الشاعر كل ذلك رفضت مقالاً للناقد أنور المعداوي عن ديوانه (طفولة نهد) إلا بعد أن غيرت عنوانه الى (طفولة نهر) إرضاءً للمحافظين الذين تخيفهم كلمة « النهد » وتزلزل وقارهم . واستطاع ــ أي العنوان الجديد ــ كما يقول نزار ــ أن يذبح اسم كتابه الجميل من الوريد الى الوريد .

وبعد تجربة القاهرة أو مرحلة القاهرة تأتي مرحلة لندن ، وبعدها مرحلة اسبانيا . ففي لندن ٥٢ ــ ١٩٥٥ انسكبت السماوات الرمادية على أوراق الشاعر ودفاتره ــ كما يقول ــ وتوارت شموس الشرق خلف ستار الضباب اللندني الكثيف . وفي لندن ذاق وجرب وتعلم . وعنها يقول (لقد منحتني لندن الطمأنينة الفكرية ، وغسلت أمطارها أعشابي الشرقية العطشى ، واعطتني براريها المكشوفة واللانهائية الخضرة أول دروس الحرية) .(ص ١٠٥) .

ذلك عن التجربة اللندنية فماذا عن التجربة أو المرحلة

الاسبانية ؟ يقول نزار : (أما التجربة الاسبانية في حياتي (٦٢ ـــ ١٩٦٦) فقد كانت مرحلة الانفعال القومي والتاريخي . إن اسبانيا ـــ بالنسبة للعربي ـــ هي وجع تاريخي لا يُحتمل . فتحت كل حجر من حجارتها ينام خليفة ، ووراء كل باب خشبي من أبوابها .. عينان سوداوان ، وفي غرغرة كل نافورة في منازل قرطبة ، صوت امرأة تبكي .. على فارسها الذي لم يعد .. السفر إلى الأندلس ، سفر في غابة الدمع ، وما من مرة ذهبت فيها الى غرناطة ، ونزلت في فندق (الحمراء) الا ونامت معي دمشق على مخدتي الأندلسية) .(ص ١٠٦) .

وبعد مرحلة اسبانيا ، وهي المرحلة التي انتهت بانتهائها تجربته الدبلوماسية ، تبدأ مرحلة بيروت ، وبها تفرغ نزار للشعر ، وعندها يكتمل فصل الرحيل . فقد صارت بيروت منذ ربيع عام ١٩٦٦ وطناً له ولكلماته :

(والواقع ، أن ارتباطي بلبنان ، ليس ارتباطاً طارئاً ، والتاريخ الذي أشرت اليه ليس سوى علامة صغيرة من علامات الطريق الممتدة بين قلبي وبين شواطئه .. وارتباطي بلبنان ليس أبداً ارتباطاً سياحياً ، ينتهي عند حدود شواطىء بيبلوس .. وصالات الكازينو .. وعناقيد الضوء المتدلية من سقوف مغارة

جعيتا .. إنه أعتق من هذا بكثير . فلبنان كان الإناء الذي احتوى شعري وأعطاه شكله ولونه ورائحته . في أرض لبنان زرعت قصائدي الأولى فاحتضنها ، وأطعمها ، وسقاها ، حتى صارت غابة كثيرة الشجر ممدودة الأفياء) . (ص ١١٤) .

ومن يقرأ هذه السطور يعتقد أن نزار قد وهب نفسه للبنان ولبيروت وحدها ، لأشجار الأرز وروائح البحر والجبل . لكنه في حقيقته كشاعر كبير قد وهب نفسه للبنان ولكل قطر عربي ، وما من مدينة عربية إلا ولها منه دمعة ومن قلبه خفقة . وأخلص من هذا كله الى القول بأن تجربة نزار قباني الشعرية تتسم منذ بداياته الأولى بالتجديد وبالانعطاف نحو الجديد ، وهي تجربة لها خصوصيتها سواء في بنائها الجمالي الفني وقدرتها التعبيرية لغةً وشكلاً ، أو في طريقة الاستجابة الموضوعية للواقع بكل انعكاساته المضمونية وتأثيراته المختلفة . وهو شاعر حاول في بداية رحلته أن يخلق عالماً جميلاً في مجال العاطفة الوجدانية ، وفي مرحلته الجديدة حاول أن يصبح شاعراً ثورياً يستخدم القصيدة كوسيلة إعلامية وتبشيرية لخلق مجتمع جديد يرفض القهر ، ويحارب اللامساواة ، ويؤسس جمهورية الشعر والصدق والحب والثورة .

الفصل الثاني

عن التشكيل في الأدب

- العمل الأدبي بين الشكلية والتجديد ..
- عن التشكيل في الأدب ..
- عن عناصر التشكيل الشعري ..
- عن التشكيل المكاني والموسيقى في الشعر ..
- قراءة تطبيقية في التشكيل الأدبي .

العمل الأدبي .. بين الشكلية والتجديد

مداخلات وأسئلة :

كان الشتاء الماضي قد جمد أطراف الكلمات وجعلها تأوي الى النفس كما تأوي الطيور إلى أوكارها ، وعندما كان الثلج الأبيض يتساقط على سفح جبل « نقم » بعد أن غطى قمته العالية ، كان الجمود الأدبي قد وصل الى درجة الصفر . ولم تنفع معه تلك الهجمة الشرسة التي قادها الخارجون من جحورهم من حملة القفازات وذوي الوجوه المقنعة .

وجاء الربيع .. وابتدأ الدفء يسري في عروق الكلمات فبدأ ظهور بعض الأوراق الخضراء ، ومع مجيء الربيع وظهور هذه

الأوراق الخضراء جاء الينا اخوة أحبة يشاركوننا أعباء الحرف ، ويقاسموننا إيماننا العميق بوحدة الهم ، والاحساس بمسؤولية الكلمة تجاه الإنسان العربي المحاصر في هذه الجزر العربية المسماة أوطاناً .

ومن بين هؤلاء الإخوة الأحبة الذين جاءوا الينا مع الربيع الأستاذ الدكتور عز الدين اسماعيل ، والأستاذ الدكتور جابر عصفور ، والأستاذ فاروق خورشيد ، وكانوا ثلاثتهم ضمن كوكبة علمية استقدمتها جامعة صنعاء لرفع مستوى طلابها في بعض الفروع الأدبية والعلمية . وكان لا بد أن تفيد الحركة الأدبية في بلادنا من هؤلاء الأساتذة الزوار ، وأن يفيد الأدباء من هذه الفرصة التي لا تتكرر كثيراً .

وفي المقر المؤقت لاتحاد الأدباء ـــ فرع صنعاء ـــ وفي منازل بعض الزملاء المهتمين بالحياة الثقافية ، تمت بعض اللقاءات الأدبية العميقة في تأثيرها ، والتي أخذت طابع الندوات المفتوحة ، التلقائية ، الهادفة الى استقراء بعض الظواهر في حياتنا الأدبية العربية بعامة وفي حياتنا الأدبية في اليمن بخاصة . ولأننا حرصنا على أن تظل هذه اللقاءات أو الندوات المفتوحة بعيداً عن الافتعال والتصنع فقد آثرنا أن لا نستخدم أدوات التسجيل

باستثناء ندوتين اثنتين ، كانت إحداهما عن « الغموض في العمل الأدبي » والأخرى عن « النقد الحديث » . وسوف أحاول في هذه القراءة وفي القراءات القادمة أن أستعرض ــ باختصار ــ بعض القضايا التي تناولتها المناقشات ، حتى يتمكن من لم يسعده الحظ من الأدباء بالحضور أن يلم بأطراف مما دار ، وإن كان الصدى لا يجدي عن الصوت .

والقضية الأولى في هذا المجال ــ لم تكن أولى القضايا المطروحة ــ كانت عن الشكلية والتجديد، أو بكلمة أخرى عن الأشكال الزائفة والأشكال المعبرة عن حركة العصر والمتلاحمة مع مضامين التغيير الذي تم في المجتمع العربي منذ بداية هذا القرن . وقد حاولت صياغة القضية من خلال السؤال التالي :

يستطيع المتتبع لما ينشر حالياً من فنون أدبية ، شعراً وقصة ورواية ومسرحاً ، أن يلاحظ مدى الصدمة التي تتركها بعض أشكال هذه الفنون ، والتي يصفها البعض بصدمة الحداثة ، والبعض الآخر بصدمة البدعة أو الصرعة . فكيف نستطيع أن نفرق ــ في العمل الأدبي ــ بين الشكلية والتجديد ؟

وكان الدكتور عز الدين اسماعيل أول المتحدثين عن

الموضوع . وقد تركز الحديث في البداية حول شرعية التجديد وأهمية بل وضرورة تغيير الأشكال وتطويرها بما يتناسب مع تغيير الحياة وتطويرها . ومما قاله :

(هذه القضية مرتبطة بقضية الإبداع ، كان هناك اتفاق دائم أن العباقرة هم أصحاب الحق في الابتكار في الأداء الفني ، وليس من حق أي إنسان أن يقتحم هذا الشكل أو ذاك أو أن ينكر أن يغير في اتجاهه .. وقد كان الأدب والفن بصفة عامة يبحث عن الجديد ، وبدون هذا البحث في مجال الأشكال يصبح الأدب والفن في محل ثابت .. لذلك كان الأدب يعيش بالمغامرة حتى يصبح حركة مواكبة . إذن هناك مبدآن أولهما لا بد من تغيير أشكال الأدب حتى يتجدد ويتطور وينمو ، والمبدأ الثاني : من الذي يغير ؟ لمن يكون هذا الحق في التغيير ؟ لا بد أن يكون من حق الذين أثبتوا جدارتهم في الإبداع ، ووجد إبداعهم تقبلاً من طليعة واعية من الناس . وقد حصل التجديد في مجال الأدب على أيدي شخصيات ابداعية كان لها دورها في التطور وفي إثراء الأدب والفن واستحداث أشكال جديدة للأدب . لكن بعض الأشكال الجديدة في الأدب قد لا تُقْبل ، وقد تتضمن مباعدة بين الشكل والجمهور ، ووجود شك حول هذه الأشكال الجديدة ، إذ لا بد أن تتجاوب هذه الأشكال مع

الاحتياجات المجتمعية مثال ذلك (عمل لوحة لا تلائم الواقع في القرن العشرين والتوقع ان مثل هذه اللوحة إبداعية مستقبلاً) .
وقد يكون في ذلك خطأ إلا في الحالات النادرة إذ لا بد من استقراء التجارب من واقع المعاناة ، وهذا لا ينفي أن بعض التجارب الجديدة قد تجد نوعا من الغربة وقد لا تتقبل من الوهلة الأولى ، وفي هذه الحالات تحتاج الى زمن معين حتى تصبح هذه التجارب مقبولة لدى الناس ، كما انه لا بد من التحفظ تجاه بعض الأشكال إذا كانت بعض التجارب تحتوي على نوع من المعاناة ، اذ لا ينبغي أن نرفض مثل هذه الأشكال حتى ندرك أبعاد المغامرة ومبدأها أو هدفها . وعلينا أن نبذل جهداً ملحوظاً لفهم الشكل الجديد ومدى تقبله من المجتمع) .

وعند هذا الحد من الحديث توقف الدكتور عز الدين اسماعيل بعد أن أوضح بجلاء أهمية التجديد وضرورة تغيير الأشكال استجابة للتغييرات في المجتمع . وقد لفت انتباهي اشارته الى دور الطليعة من المثقفين في تقبل المغامرات الأدبية والفنية في بداية ظهورها ، وتذكرت موقف هذه الطليعة من فنان تجريدي كبير مثل « بيكاسو » كان ومازال فناناً يخطىء من يعتقد أنه شعبي أو قريب من أذواق الشعب . فتوجهت الى

الدكتور عز الدين بالسؤال التالي : هل يكفي أن يكون الفنان أو الأديب المبدع مقبولاً ــ في بداية الأمر ــ من مجموعة المثقفين باعتبارهم العقل والوجدان الناقد والمميز ؟ فأجاب عن ذلك السؤال بإجابة طويلة تبقى منها هذه الخواطر :

(حصل مثلاً تحفظات كثيرة في مجال الفن التجريدي عند ظهوره ، وحصلت أحكام على هذا الشكل ، وكانت تلك الأحكام مستمدة من واقع التراث القديم .. فمحاولة فهم اللوحة التجريدية قد تقابل بموقف الرفض للوهلة الأولى . لكن تفهم التجربة يحتاج الى تفهم المعاناة التي صنعتها ، وفهم لطبيعة الفن التجريدي . ومع تفهم مثل هذه الطبيعة الجديدة للفن يبدأ المتلقي يدرك أن هذا الشكل الفني الجديد ليس مخالفة وإنما وراءه معاناة وله فلسفة . بعد ذلك يصبح الفنان التجريدي مبدعاً وتصبح لغة فنه هامة في الفن ، ويبدأ المثقفون بالدرجة الأولى في فهم مثل هذه التجارب ، وينتقل الفهم بعد ذلك إلى بقية القطاعات . وعندما تصبح مثل هذه التجارب مألوفة وعادية يميل الأدب والفن الى البحث عن الأشكال الجديدة المدهشة ، وإلى البحث عن تجارب أخرى متجددة) ..

وهنا يأتي دور الدكتور جابر عصفور في الحديث عن

القضية نفسها . وبعد أن أكد على كل ما طرحه الدكتور عز الدين في حديثه عن أهمية التغيير وعن ضرورة تلاحم الشكل بالمضمون ، أخذ يركز حديثه على الأشكال الزائفة ، على الأسلوب النقلي ، سواء أكان نقلاً عن الموروث أم نقلاً عن الحضارة الغربية الحديثة . وفي هذا الصدد يقول : (قلت انني أسلم بالتلاحم بين الشكل والمضمون وعلى كل ما قاله الدكتور عز الدين ، ولكن الشيء الذي أخشاه هو الاتجاه نحو ظاهرة الجدة ومظاهرها والاتجاه نحو الازدواجية . ولكن الاتجاه نحو الشكل الظاهري قد يتناقض مع المضمون .. استعارة الشكل الظاهري قد تؤثر على المضمون (مثل التأثر بأدونيس وشكل شعره) مع وجود تناقض في مضمون ما لدى الأديب .. وهنا قد يظهر نوع من الأشكال الزائفة للأدب ، لأن الشكل في نظري ليس إلا وظيفة للمضمون ، وليس مناقضاً للمضمون .

شكل آخر أيضاً عندما تتردد أشكال مختلفة في المجتمع أو أشكال الرجع فالحياة تقوم على هذا الشكل أو « المونوفونية » فلا بد أن تعكس هذا الرجع . وفي حالة وجود شكل جديد يخالف هذا الواقع والرجع قد يتحول هذا الشكل الى شكل زائف

غير مهضوم ، وهذه مجرد اشارة الى زاوية لم يتعرض لها الدكتور عز الدين) .

ويحاول الأستاذ فاروق خورشيد ــ منذ بداية الحديث ــ أن يظهر قدراً من العزوف عن المشاركة ، لكن الحديث ما يكاد يصل الى هذا الحد حتى يندمج في جو المناقشة متابعاً من زوايا مختلفة ما بدأه الدكتور جابر عصفور من تعريض بالأشكال الزائفة في نواح كثيرة من الفنون الأدبية يقول : (الإيقاع الفني مرتبط بمدى اتصال المبدع بالعالم ، وقد تكون بعض الأشكال بطيئة التغيير بسبب قصور الاتصال والسكون في المجتمع ، وقد تواجه بعض هذه المجتمعات المتخلفة بالشكل في صورته الكاملة ، وقد لا يتناسب بعض هذه الأشكال مع المجتمع التي ترد اليه لأن الشكل نفسه يمر بتطور وقد لا يعايش المجتمع الذي وصل اليه الشكل الجديد تطور الشكل بنواحيه المختلفة وبتعابيره المتعددة . وهنا تحدث غربة بين الأشكال الجديدة للفن وبين المجتمع الذي يحاول أن يتبنى مثل هذه الأشكال .. وهناك نقطة أخرى تتعلق بوسائل الاتصال ، إذ أن بعض هذه الوسائل قد حلت محل الكتاب ، لكن استعدادنا لمثل هذه الأدوات ما يزال متخلفاً ، وتقبلنا لها ما زال بطيئاً ، مثال ذلك مشكلة القصة

الطليعية عندما تنقل عبر حرفة الاذاعة أو التلفزيون ، الكاتب لا بد أن يستمد فنيته من نفس هذه الوسائل ، مما يؤدي الى وجود هذا التمزق أو القفزة الشكلية . فالصورة المنقولة في الكلمة المقروءة غيرها عندما ينقلها الكاتب بدون معاناة حضارية مناسبة من خلال الراديو أو التلفزيون .

وهذه النتائج تؤثر على الشكل ، ويصبح الشكل صورة شاذة ، لأن العلاقة غير موجودة بين ما يقدمه الكاتب للنص الأجنبي المتمرس وبين تجربة الكاتب العربي الوليدة . وهنا يحدث تمزق بين الشكل الحضاري وبين المضمون) ...

وطرحت خواطر الأستاذ فاروق خورشيد على لساني سؤالاً لم أدر كيف أعبر عنه لكني ضقت بالكلمات القليلة التالية : هل كمية التغيرات التي حدثت في مجتمعنا العربي لا تكفي لخلق مضامين جديدة تتطلب بدورها أشكالاً جديدة ؟ وقد جاء الرد من الدكتور جابر عصفور على النحو التالي :

(هناك تغيرات في المضامين حدثت فعلاً وأسلم بها ، ولكني أريد أن أرى تلاحماً حقيقياً بين الشكل والمضمون ..

يتطلب شكلاً من أشكال اللغة المتغيرة ، أي إحداث ثورة في اللغة ، ويرى أن هناك أشكال وعي متخلفة لا بد من تغييرها عن طريق اللغة . ولكن ما هي الأشكال الجديدة ؟ انها غير معروفة .. إذن هناك عالم خاص بأدونيس قائم على التمرد ولكنه لا يطرح بديلاً .. إنَّ اتهامه بالزيف خطأ .. لكن الاشكال يأتي من أشكال اللغة .. وهناك فرق بين البعد الصوفي عند أدونيس والبعد الصوفي عند البياتي ...) .

وكأن الصديق عبد الباري طاهر أراد أن يخرج بالموضوع عن أدونيس ويعود به الى عموميته فتساءل عن ماهية المشكلة التي يعاني منها أدبنا ، وعن المشاكل التي تحد من الإبداع والتطور . وقد أجاب الدكتور جابر على السؤال باختصار شديد وحدد المشكلة في الحرية ، كما أكد أن الأشكال الزائفة لا تظهر الا عند فقدان الحرية . وحتى لا يتوقف الحوار عند هذا الحد عاد الأخ أحمد قاسم دماج ليطرح السؤال الأساسي على النحو التالي : الشكل والمضمون ظاهرة واحدة . هذه حقيقة متفق عليها ، والسؤال هو : أين تقع علة الثقافة العربية بالنظر الى التراث والأشكال الجديدة ، وهل التجديد بداية نقلة من واقع متخلف أم بداية لطريقة تتمثل الاشكال ؟

وكان الرد من الدكتور عز الدين ويؤسفني أن جزءاً كبيراً من الرد قد ذهب دون أن يختزله أي صديق من الحاضرين وما تم اختزاله منه لا يزيد عن سطرين اثنين هما (نحن نعيش في مجتمعنا العربي تجربة ضئيلة .. والمجتمع العربي لم يصنع الإمكانيات المطلوبة للإبداع .. التجربة الإبداعية محدودة ، والقيود قوية ، وهي قيود تشل التفكير ، والتحرك محدود ..) .

وكان الحديث عن محدودية التجربة الإبداعية عند الأديب العربي وعدم معايشته الواقع معايشة عميقة عريضة ، كان ذلك الحديث بداية انطلاقة للأستاذ فاروق خورشيد الذي يرى انه (لا بد أن نعيش الواقع ونربط التطور بواقعنا . لا ينبغي أن نقفز الى المقامرة ، ولا بد من العودة محلياً الى الواقع . كما تحدث الأخ جابر عن الروائي العالمي في أمريكا اللاتينية الذي عاد الى الغابة ، والى الأرض ، الى الإنسان في بلاده ، وأبدع تجربته من خلال المعايشة . إذن كيف يمكن أن نكون « نحن » وبواقعنا المعاش ، وبتراثنا ، وبمدى ما توصلنا اليه من معارف ؟ كيف يمكن أن نوفق بين هذه المعادلة حتى نحقق شيئاً في الأدب ، ونحقق التطور الحقيقي الذي ربط بين الشكل والمضمون ...) .

قلت متسائلاً : هل أدبنا العربي لا يعيش واقعه بما فيه

ويرى الأخ عبد اللطيف الربيع صاحب الفكرة الأخيرة أن التقبل هو المعيار الوحيد الذي يعطي المقياس الصحيح عن مشاركة الآخرين في ظاهرة الإبداع أو الشكل الفني ، وهو يرى أن الشعر الفلسطيني وهو نموذج فني جديد قد وجد تقبلاً جماهيرياً واسعاً ، وهذا يشجب المقولات العدائية ضد الشكل الفني الجديد للقصيدة الحديثة .

ولأن قضية القصيدة الجديدة لم تعد مثار خلاف أو اختلاف ــ في رأي الكثيرين ــ لأن موضوع تقبلها قد حسمته السنوات الطويلة والتجارب الطويلة ، فقد اكتفى الحاضرون بوجهة النظر التي طرحها الأخ عبد اللطيف ، وبالمثل الذي اورده عن الشعر الفلسطيني الذي اقتحم الوجدان العربي وأعاد صياغة الذوق الشعري لدى ملايين القراء العرب ...

وحين اعتقدنا اننا قد امتلكنا مفاتيح قضية الموضوع على الأقل إن لم نكن قد ألممنا بجوانب من أطرافه ألقى الأخ علي حمود عفيف بقنبلة أعادنا دخانها الى بداية الحديث . يقول الأخ علي : (لا علاقة للشكل بالإبداع ، الشكل على قارعة الطريق والعبرة بالمضمون .. بطريقة توظيف اللغة .. والإبداع في المضمون) .

وبهذه الكلمات القليلة نقلنا نقلة جديدة جعلتنا لا نرجع نحو التراث فحسب لنتبين ما المقصود الحقيقي بالشكل والمضمون ، بل جعلتنا ندرك عجزنا عن التصور الحقيقي للشكل الأدبي وما يراد به ، وهل هو الأسلوب ؟ أم المعمار ؟ وهل هو التشكيل المكاني أم الزماني أم التشكيل الموسيقي .. الخ ... وقد تقرر عقد ندوة أخرى لبحث قضايا الشكلية في الأدب من مختلف الزوايا إن أمكن ذلك ، حتى يحقق اللقاء المتاح بالأساتذة الكبار هدفه المنشود .

وإلى أن يحين استعراض وقائع الندوة الثانية الخاصة للشكل الأدبي وما يراد به ، وهل هو الأسلوب ؟ أم المعمار ؟ فلا بد أن ننظر الى الشكل والمضمون عند ناقد عربي قديم هو ابن رشيق صاحب « العمدة » الذي يقرر من عهد مبكر الترابط بين المصطلحين بقوله : (اللفظ جسم ، وروحه المعنى ، ارتباطه كارتباط الروح بالجسم ، يضعف بضعفه ، ويقوى بقوته ، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصاً وهجنة عليه ، كما يعرض للأجسام من العرج والشلل والعور وما أشبه ذلك ، من غير أن تذهب الروح ..) .

وإذا كان المفهوم القديم يشي بالثنائية ، فإنه يطمح الى تذويبها ، ويضع البذور الأولى للرؤية الحديثة التي لا ترى تناقضاً بين الشكل الظاهري للمضمون والمضمون ، بين صورة التمثال والتمثال . واذا كان في المستطاع تصور اللفظ بدون معناه فإن في الإمكان تصور المعنى بدون لفظه ، وهو من المستحيل ، لأن اللفظ هو المعنى والمعنى هو اللفظ .

عن التشكيل في الأدب

مداخلات واسئلة اخرى

ـــ ١ ـــ

قلت في نهاية العرض السابق لموضوعنا ان الحوار الذي دار مفتوحاً قد كشف ان الاتفاق على تحديد معنى أو مفهوم عام للشكل أو التشكيل في هذا الجنس من الأدب أو ذاك لم يحدث بعد ، وقد أوضح ذلك الحوار أن لكل منا تصوره الخاص لمفهوم التشكيل في العمل الأدبي ، وكانت الغالبية من الحاضرين ترى أن الشكل يعني القالب أو الصياغة أو شيئاً قريباً من ذلك ، كما كادت معظم الأسئلة تنصب حول الأشكال الشعرية ، وبخاصة الشعر البيتي وشعر التفعيلة باعتبار أن لكل

من هذين النمطين شكلاً خاصاً وواضحاً يختلف عن الآخر في الظاهر .

وهذا التصور ، على ما قد يكون فيه من صحة ، لا يدل على قصور في إدراك مفهوم التشكيل فحسب ، بل يكاد يلغي التشكيل في الأعمال الأدبية الأخرى ومنها قصيدة النثر ، حيث يأخذ التشكيل فيها حالة لا تقل عنها في أية قصيدة أخرى . وكل قصيدة نثرية جيدة ، رغماً عن خلوها من الموسيقى الخارجية أو الوزن ، ورغماً من غياب القافية ، ذلك الدق الرتيب الذي يرافق آخر بيت في القصيدة التقليدية ويعتبر من أهم عناصر موسيقى الشعر ، أقول انه رغماً عن ذلك فإن أية قصيدة نثر جيدة تختلف في تشكيلها من قصيدة نثرية الى أخرى ، وقد لا يستطيع القارىء الآن إدراك ذلك لأسباب كثيرة ، منها أن حاجة الصحافة الأدبية في بلادنا وخارج بلادنا تضطر الى ملء فراغ الصفحات البيضاء بألوان من الكلام الغث السمج الذي أفسد علينا وعلى القارىء قدرة التمييز ورغبة التلقي . فالشاعر الأصيل يعيد صياغة قوالبه الفنية بنفس البراعة التي يعيد بها صياغة القضايا التي يتحدث عنها ..

ولأن الشكل يزيد عن كونه القالب أو النمط أو الإطار أو الهيكل أو التركيب أو أية تسمية أخرى راجت أو تروج هنا أو

هناك ، ولأن العناصر البانية للتشكيل أو بعبارة أخرى الأدوات التي يتألف منها المعمار الأدبي ، لا يمكن حصرها في مظاهر خارجية وأخرى داخلية ، لأن الأمر كذلك ، حدثت وتحدث هذه الصعوبة في فهم الشكل أو التشكيل ، وحدث ويحدث هذا التجاوز في الفصل بين الشكل والمضمون . وبسبب هذه الصعوبة ظل إدراك المعنى الحقيقي للتشكيل غامضاً وأشد عسراً ، حتى بعد إدراك أن مكونات العمل الأدبي هي العمل الأدبي نفسه . وقد لعب التقسيم المدرسي للأعمال الأدبية الى شكل ومضمون ومحتوى دوراً غير محدود في تشويش التصور وتعميق مظاهر الاختلاف .

وفي إجابة سابقة لي عن نفس الموضوع استخدمت ـــ الى حد ما ـــ الأسلوب الفلسفي في تحديد القضايا ، فقلت ان الشكل يحتل وجوداً مساوياً لوجود المضمون في العمل الأدبي ، وأن المضمون يحتل وجوداً مساوياً لوجود الشكل ، وكلاهما ـــ أي الشكل والمضمون ـــ وجود واحد لا يمكن وجود الأول في غياب الثاني ، ولا وجود الثاني في غياب الأول .

— ٢ —

كان اللقاء الثاني الخاص بمناقشة ما تبقى من قضايا الشكل في العمل الأدبي في مقر فرع الاتحاد . كان الحاضرون عدداً من الأدباء وهواة الأدب ، وبدأ الحديث بتمهيد تلخيصي لما سبق طرحه . ودارت أحاديث كثيرة عن مفهوم الشكل ، وأخرى عن الاشكال الزائفة ، وأكرر أسفي أن الحديث لم يكن مسجلاً ، لذلك فقد ذهب معظمه ولم يبق منه إلا ما علق بالذاكرة من موجز النقاط والأفكار . وقد بدأ الدكتور عز الدين اسماعيل الحديث ، ومما قاله : (إذا كانت بعض الأشكال قد ظهرت استجابة لظروف عامة فالتزييف لا يقال عن الشكل ، التزييف يكون في الأشخاص الذين يطرحون هذه الاشكال طرحاً اصطناعياً وتعسفياً ، فيصبح العمل الأدبي بذلك تقليداً أو مجاراة للموضة .. لنأخذ مثلاً أحدث شكل للرواية . عندما ظهر في بيئته كان كاشفاً أدبياً وفنياً ، وكان استجابة للظروف العامة ، فإذا جاء الكاتب العربي وأخذ الأسلوب الجاهز فيصبح « الأسلوب » زائفاً وتقليدياً ، لأنه يأخذ الشكل لا الجوهر ..

والشكل ليس بمرفوض في حد ذاته ولكن التزييف وحده هو المرفوض) .

الوعي الزائف اذن يصنع شكلاً زائفاً وينقل أو يجتر شكلاً زائفاً ، ليس العيب في الاشكال .. العيب في طريقة استخدامها بعيداً عن مضامينها وبعيداً عن الجوهر الحقيقي الذي صنعها .. ومن هنا يتبين أن الحديث لا علاقة له بالقصيدة الجديدة ، هذا العمل الشعري الذي أسمح لنفسي بعد الاحتراز أن أقول انها تمثل شكلاً جديداً له بعده الجمالي ومستواه الفني المغاير لشكل القصيدة التقليدية . ومثل هذا الاقتناع كان للأستاذ أحمد قاسم دماج وهو يطلب الى الدكتور جابر عصفور أن يوضح رأيه السابق في الاشكال الزائفة ، وأن يربط حديثه ان أمكن بأمثلة عن الشكل في القديم والجديد الشعري . وتكلم ا لدكتور جابر : فقال :

(عندما تحدثت في اللقاء السابق عن الشكلية الزائفة كنت أواصل الحديث من حيث توقف الدكتور عز الدين ، وهو الحديث الذي أكد كما قلت على أهمية التغيير في الأعمال الأدبية حتى لا تظل آدابنا كماً تراكمياً يقلد بعضه بعضاً ويجتر بعضه بعضاً . وأضيف الآن أن كل تشكيل جديد إنما هو نبت

مضمون جديد ووليد رؤية جديدة وحتمية .. والاشكال الجديدة تواجه اشكالاً قديمة ، ولكن لأن الاشكال القديمة لا يبقى لها مبرر في البقاء ، تتوارى ، وقد توارت فعلاً أو كادت ولم يعد لها قضية .. والمواجهة الحادة بين « القديم » و « الجديد » بين الشعر العمودي والشعر الجديد ، بين القصة عند موباسان وعند كتاب القصة الجدد ، وبين المسرحية في العصر اليوناني وما وصلت اليه في هذا العصر ، هي مواجهة ضرورية تعكس حقيقة الجدل الكوني في صورته العميقة والمتكاملة والشاملة ، وتعكس دراما الصعود والانهيار ، دراما التقدم والتخلف .

وإذا كنت قد ركزت في حديثي السابق على الاشكال الزائفة في مجال الجديد فما ذلك إلا لأن الاشكال القديمة قد فقدت وظيفتها في المجتمع ، وفقدت مبرر وجودها ولم تعد لها قضية .. والاهتمام يقتصر على الشكل الجديد باعتباره قضية الساعة والمستقبل ، وينبغي محاولة تخليصه مما يبدو على بعض نماذجه من ملامح الشكلية الزائفة . هناك فرق بين القديم والجديد ، بين الشاعر القديم والشاعر الجديد ، وبين شاعر الموضة ، نحن أمام ثلاثة نماذج من الشعراء ، النموذج التقليدي وهو نموذج زائف يقلد وينقل من الماضي ، ونموذج الشاعر الجديد

الذي ينطلق من العصر والتراث ، من الاصالة والمعاصرة ، ونموذج شاعر الموضة الذي يقلد وينقل من أشكال قد تكون سائدة في بيئات أخرى .. وهناك فرق بين من يعود إلى الماضي ليثبت أو يؤكد وضعاً متخلفاً في الحاضر ، ومن يعود إلى الماضي لكي يؤصل وضعاً جديداً قد يطور الحاضر نفسه وينفي بعض ما فيه من تخلف ..) .

وعندما وصل الحوار الى هذا الحد من الوضوح ، وتركزت أضواؤه على الاشكال الشعرية ، تكاثرت الأسئلة المطروحة حول الصراع الدائر بين القديم والجديد في الشعر ، وأيهما يمثل شرعية عصره ويمتلك التعبير عنه . ولأن آراء الدكتور عز الدين إسماعيل في هذا المجال معروفة من خلال كتبه الكثيرة ، فقد اتجهت الأنظار الى الدكتور جابر عصفور ، لسماع رأيه المحدد في الموضوع ، ولم يبخل كما لم يتردد في أن يشرح رأيه بوعي الناقد الذي كونته ثقافة النصف الثاني من القرن العشرين . ولكن ، وحتى لا يتهمني البعض بعدم الدقة في نقل أفكار الآخرين من الذاكرة المكدودة سأعمد إلى نقل جزء صغير من مقال نقدي كتبه الدكتور جابر تحت عنوان « إنطباعات عن القديم والجديد في الشعر » وأعطاه لمدير تحرير اليمن الجديد لنشره في العدد

القادم ، وقد عرض فيه لجوانب من الأفكار التي تناولها في حوار اتحاد الأدباء ، ومما جاء في ذلك المقال :

(ان الشكل الشعري ، في جانب منه ، موقف من أشكال الواقع . والذي يريد أن يستجيب إلى اشكال الثبات في الواقع فإنه يلوذ ـــ أدرك أم لم يدرك ـــ بأشكال الثبات العمودية في الشعر ، والعكس صحيح . إذ أن من يتمرد على الأولى لا بد أن يتمرد على الثانية . وقد لا يكون الأمر مبسطاً على هذا النحو الآلي ، ولكن نستطيع أن نلمح علاقة وثيقة بين قيم الثبات على المستوى الاجتماعي وقيم الثبات على مستوى الشعر العمودي . صحيح أن بعض هؤلاء العموديين قاموا ، وما زالوا يقومون بدور مجيد في التمرد على الظلم (أفكر في الجواهري والبردوني على سبيل المثال) ، ولكن ألا يمكن أن نلمح في محتوى تمردهم قيماً تشدنا وتشدهم ـــ دون أن يعوا أو نعي ـــ إلى اشكال ما تمردوا ونتمرد عليه . ان الشكل العمودي لا ينفصل بحال عن محتواه ، ومحتواه في ظل الشرط التاريخي الذي نعيشه ، تجسيد لرؤية لا تعمل ـــ في التحليل الأخير ، ورغم كل المجاملات وعبارات التعاطف والحب الشخصي ـــ لصالح التقدم . وما أشد حاجتنا الى دراسات مسهبة ليس هنا مجالها تقوم على التحليل المضموني للشعر العمودي الموجود الآن ، لنكشف أن عناصر المقولات التي

تشكل منظور العالم في هذا الشعر ، إنما هي في الأغلب نفس العناصر والمقولات التي نطمح الى تغييرها على مستويات كثيرة .

إننا قد نهتز شجناً ، بل نضطرب اضطراباً عندما نسمع بعض المجيدين من العموديين ، وهم يدينون ما ندينه ، وتجرفنا أمواج التلقي الجمعي ، والأداء الصاخب المجلجل الى حالات الانفعال الحاد ، فتبهرنا الخطابة الشعرية ، وتهزنا روح الهجاء المرة التي نود أن ننطق بها ، كما نطق مثلاً البردوني المتمرد في رائيته البارعة (زامر الاحجار) ولكن ماذا بعد ذلك كله ؟ لقد تبخر غضبنا مع انفعالنا بالأداء الصناع والهجاء الموجع ، ولم نعد قادرين على اكتشاف أي إدراك شعري لعلاقات المواقف المعقدة ، بل يتحد الماضي مع الحاضر ، إلى درجة تفقد الحاضر خصوصيته ، ونهتف صارخين ـــ في النهاية ـــ أفق يا قبر ناصر ، مع اننا نحن الذين نحتاج الى الإفاقة . مثلما نحتاج الى إدراك شعري أعمق يقربنا من حالة الامتلاء بالوعي ، لا الانتفاخ بالانفعالات العنيفة التي سرعان ما تتبخر . ان الوعي تملك الذات للمفهوم وإدراكها بوسائل متباينة ، علاقات الظاهرة بمستوياتها المعقدة . وليس الوعي ، قط ، اضطراب الذات تحت وطأة انفعال مهتاج ، ويا ليت كل العموديين ، أو الكثير منهم في براعة شاعر كالجواهري

أو البردوني ، إذن لهان الأمر ، فهذان الشاعران لم يتوقفا قط عن الإفادة من كل جديد ، وعن تطعيم التجربة العمودية بكل المضادات الحيوية والمقويات التي تطيل عمرها المديد . ولكن الموجع هم أولئك الذين لا يكفون عن النظم ، والذين يفهمون الشعر على أنه مسابقة يهرع اليها الطلاب لينالوا جوائز إدارة المدرسة !!

ولعلي في حاجة الى القول إنَّ الشكل العمودي الذي كان يعبر عند الاصلاء من شعراء التراث ، عن قيم إيجابية ، قد صار يعبر على أيدي النظامين من عموديي هذه الأيام ، عن قيم سالبة ، وكأن ثبات القافية وانتظام البحر وتكرار الروي قد أصبح علامة وسمة ، في غير قطر عربي ، على هذه النظرة الاخلاقية الضيقة التي تقف ضد التاريخ ، كما قال سعدي يوسف بحق .

ومن المفارقات الساخرة أن هؤلاء النظامين من العموديين الذين يهرعون دائماً إلى الماضي ، لا يفعلون شيئاً لهذا الماضي سوى تسطيح أطيب ما فيه ، وتأكيد أسوأ ما فيه على السواء .. ومقارنة بسيطة بين موقف الشعر العمودي والشعر الجديد من

التراث تؤكد لنا أن الشعر الجديد قد استطاع أن يتمثل أنقى ما في التراث من عناصر ، بل استطاع أن يطور قيم التراث بعملية جدلية تؤكد الأصيل وتطوره ، وتنفي الزائف وتتخلص منه . لقد استغل الشاعر الجديد التضمين ليؤكد ضمن ما يؤكده المفارقة بين الماضي والحاضر . كما استخدم القناع ليؤكد ضمن ما يؤكد القيم التي يجب أن تتواصل عبر الماضي والحاضر . واكتشف هذا الشاعر أيضاً شخصيات تراثية صارت رموزاً لإحساسه بالتواصل الخلاق مع تراثه . كما أصبحت رموزاً لسعيه الإيجابي لتغيير واقعه الى الأفضل . ان هذا الشاعر يريد أن ينفي وضع « ملوك الطوائف » و « عذاب الحلاج » و « غربة سيف بن ذي يزن » وتوحد « يوسف في السجن » و « مقتل السهروردي » و « آلام الحسين » ليؤكد في مقابلها عدل « عمر بن الخطاب » وتطلع « عائشة » اللاهب الى الثورة ، وتمرد « أبي نواس » على زمان القرود ، وضرورة الشهادة التي لا يتميز فيها « أحمد الزعتر » عن « بابلو نيرودا » عندما يتحول كلاهما إلى رمز يغذي فينا التمرد ، ويعمق فينا الوعي بضرورة الثورة على كل مستويات الضرورة . ولم يعد التراث في القصيدة الجديدة قاصراً على الشعر العربي القديم فحسب ، بل اتسع وامتد ليشمل كل الجوانب المختلفة للحضارة التي ننتمي ايها . وبدل أن يتعامل

الشاعر الجديد مع (الغرب) بمنطق الشاعر العمودي الذي يقول ــ رغم حسن نواياه ــ

الغـرب أَوْقَفَنَـا علي أحكامــه
قسراً وصَيَّرنــا له خُدَّامــا
فرضت ثقافتُـه علينا موقفـاً
غَلَّ العقـولَ وقيَّـدَ الافهامـا
عدنـا تراجمة له نجتــرُّ من
فمه البصاق ونحتسيه مداما
أبنــاؤه يستأثــرون بلبنــا
حتـى لنبـدو أغبيـاء طغامـا

يميز الشاعر الجديد بين (الغرب) الذي يحتل ويستغل ، والغرب الذي يبني الطرق ويساعد في بناء المستقبل . ولم يعد الأمر مطلق الغرب ، بل أمر القوى المتصارعة التي يتحول « اليوت » الى رمز من رموزها المناقضة لرموز « لوركا » و « بابلو نيرودا » و « أراجون » .

وبدل هذه النعرة الإقليمية التي غرق فيها الشعر العمودي يدرك الشعر الجديد الوضع الإنساني العام إدراكاً جدلياً ، لا

تسقط فيه خصوصية الواقع العربي . ومن هنا التحم الخاص العربي بالعام الإنساني ، وتآلفت ، مثلاً ، عشتار ، وعائشة ، ولارا ، في قصائد البياتي ، مع المتنبي وديك الجن ووضاح وبابلو نيرودا ، وناظم حكمت ، وأراجون . وتخلق من هذا التآلف شعر مركب يبدأ من الخاص ويتحرك صوب العام ليلمح الجذر الشامل الذي يصل بين (كومونة باريس) و (عيون الكلاب الميتة) في بغداد . وفي نفس الوقت الذي يلمح فيه البياتي وضعه الخاص في العراق ، يرى أن هذا الوضع لا ينفصل عن الوضع الأعم في الوطن العربي كله ، بل الوضع الاشمل في العالم كله ، فتطرق قصيدته (أبواب العالم السبعة) لتكتشف ضمن ما تكتشف السيرة الذاتية للشاعر والثائر وكلاهما (سارق النار) الذي يبحث عن الولادة الجديدة للثورة الشاملة .

ولا شيء يحقق هذه السمة النوعية التي يتآلف فيها الخاص مع العام سوى الرمز والأسطورة . إن الرمز لغة الرؤيا . وإذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة ، وصار الرمز هو الوسيلة الوحيدة للرؤيا المركبة التي تصل ما بين الماضي والحاضر والمستقبل ، وتوائم ما بين الاقليمي والقومي والإنساني ، وتمزج ما بين الخاص والعام في جدل المعاني المتعددة والدلالات المركبة . والأسطورة هي شعيرة التحول التي يفجرها الشعر الجديد في أعماق القصيدة ،

ليجسد اللحظة التي تجمد فيها بعض علاقات الواقع فيوشك الواقع كله على الاحتراق كالعنقاء ليولد من جديد ، بعلاقات أخرى ، توازي تولد الخصب وتجدد الحياة . وبمثل ذلك يسعى الشعر الى التعرف على لغة القول ، وسر الخلق المتجدد أبداً ، فتتغير القصيدة ، ويتغير القارىء عند مطالعتها ، فيتحول القارىء من كائن سلبي الى إنسان خلاق ، يمر بعمليات من التحول وهو يمارس طقساً شعرياً ، لا يكتمل الا عندما يغير القارىء الواقع العام والخاص الذي تجسده القصيدة رمزاً وأسطورة على السواء) .

ذلك جانب من مقال الدكتور جابر عصفور الذي حاول به أن يختزل وجهة نظره التي طرحها في الحوار الأدبي الثاني الخاص بالتشكيل في الأدب ، وكنت أتمنى لو أن حديث الدكتور جابر قد تم تسجيله بما تضمنه من آراء وأفكار جريئة وعفوية بدلاً من الرجوع إلى المقال الذي اتسم بأكبر قدر من العلمية والموضوعية ، وصدر بعد تفكير وتأن فيما كان قد طرحه في الحوار المشترك .. ولا أخفي أن وجهة نظر الدكتور جابر قد أزعجت بعض الحاضرين وفي مقدمتهم الأخ الأستاذ صالح عباس الذي يرى أن جودة الشعر لا تكمن في هذا الشكل أو ذاك ،

وإنما تكمن في الاصالة والمعاصرة ، وفي رأيه أن الجودة قاسم مشترك بين الشعر العمودي والشعر الجديد ، وأن الرداءة كذلك قاسم مشترك بين اللونين ، وهو يتحفَّظ كثيراً إزاء هذه التسميات .

كما أن حديث الدكتور جابر عن تغيير الشكل من قصيدة الى أخرى وعن تجدد سر الخلق في الأعمال الأدبية العظيمة ، قد أعاد النقاش إلى القضية الرئيسية وعاد الدكتور عز الدين اسماعيل ليقول : (لو تأملنا طبيعة العملية الأدبية لرأينا أن كل تجربة منفردة ليس لها نظير سابق ولا مثيل لاحق . إذا كانت كل قصيدة متفردة وليس لها أي تصور في ذهن أي شخص آخر ، فكل قصيدة يكتبها مبدع هي تجربة متفردة ، ولا تكون متفردة إلا بكل كيانها . فكل قصيدة مولود جديد ، له مكوناته وسماته العامة ، الأمر الذي يعني رفض وجود مولود جاهز تنسج على منواله جميع القصائد) .

ويتساءل الأستاذ ابراهيم الحضراني : هذه نظرية لا يمكن تطبيقها ، كيف يمكن إلغاء التاريخ العام للإبداع ؟

ويرد الدكتور عز الدين على التساؤل قائلاً : (النظرية لا يمكن أن تثبت في الذهن بدون رصيد في الواقع .. النظرية دائماً

مشتقة من خلاصة التجربة الى حد ما ... سأدعي أنني عانيت التجربة الشعرية ولكنني سأضرب مثلاً من خارج تجربتي الخاصة في الشعر . فإذا جئنا بديوان عبد العزيز المقالح وقرأنا ثلاث قصائد ، هل نستطيع أن نتوقع ماذا ستكون القصيدة الرابعة أو الخامسة ؟ كل قصيدة وحدة بذاتها ، تجربة مكتملة شكلاً ومضموناً ...) .

ويطلب الدكتور جابر عصفور الكلام ليسهم في الرد على تساؤل الأستاذ ابراهيم الحضراني ويبدأ رده بالتساؤلات أيضاً : (سأعتبر نفسي ابنك ، لقد منحتني حق الوجود ولكن عالمي ليس عالمك ومواهبي ليست هي نفس مواهبك ، فلا بد لي أن اختط طرقاً جديدة وأطلع على كل جديد .. وهذه هي البنوة بالمعنى الحقيقي ، فالإبن الذي يأخذ أفضل ما في الأب ثم يطوره هو الابن الحقيقي ، فأنا أزعم أنني إبنك إلا أنني أختلف عنك ، وأنا في حياتي مختلف عنك في حياتك .. نمط حياتي مختلف .. وقعها السريع ، وأنا إما أن أشغل نفسي في التأكيد على التشابه بيني وبينك ، أو أحاول اكتشاف وسائل جديدة . وحتى لا اتهم بالفصل بين النظرية والتطبيق سأحاول أن أدلل بأمثلة من الواقع الأدبي ، بالتأكيد أنا أحب بطريقة مختلفة عن

أحمد شوقي مثلاً فالحب عنده عبارة عن حركة تمر عبر سبع مراحل (نظرة فابتسامة .. الخ) مفهوم صلاح عبد الصبور للحب يختلف منه عند أحمد شوقي ، هو ابن لشوقي ولكنه بالضرورة مختلف عنه ، انه ابن وفي يطور المفاهيم للامام) .

ويسعى الدكتور عز الدين الى أن يختم اللقاء بقوله : (والخلاصة أن الشكل ليس ما يمكن أن نتخيله بالرؤية البصرية للقصيدة ، مكتوبة أو مقروءة . الشكل هو ما يريد أن يقوله الشاعر لغة ، صورة ، تركيباً . وكل قصيدة لها تركيبها ولغتها وصورها . فالشكل غير مفصول عن القصيدة) . ثم يضيف الدكتور جابر : (أنا أفهم الشكل من خلال العلاقة بين الجزء وبين الكل .. لكل شاعر إدراك معين للحياة ، وهو ما يميز أدونيس عن درويش ، هذا الإدراك يتميز بالخصوصية . مجموعة شاعر معين لها شكل معين باعتبارها شكل نظرته . وهناك معنى جزئي يجعل الإدراك مختلفاً جزئياً من قصيدة الى أخرى) .

وكان الأخ أحمد الوادعي قد توجه بالسؤال التالي : بأي معنى يتوضح معنى أن القصيدة تجربة فريدة ؟ وشاركه الأخ فؤاد علي عبد العزيز في طرح سؤال مماثل أضاف إليه قوله : إذا

كانت القصيدة مولوداً جديداً لا يربطه بما قبله ولا بما بعده شيء ، فهل ذلك ناتج عن أن الحالة الشعورية والنفسية تختلف بين القصيدة والقصيدة ، وهل يخضع هذا للتفسير النفسي للأدب ؟ وقد أجاب الدكتور عز الدين على السؤالين بقوله : (أنا لم أقل ان التجربة منفصلة تماماً عما سبقها وعما يلحق بها وقد ضربت مثلاً بالتشابه القائم بين الآباء والأبناء مع وجود الاختلاف بينهم ايضاً . وكل قصيدة تحمل هماً معيناً مختلفاً فتتميز بذلك القصيدة عن القصيدة الاخرى) . وأضاف الدكتور جابر قوله : (القصيدة عند الشاعر مرتبطة بالشكل الكلي ، ولكن داخل هذا الشكل العام هناك أشكال عديدة تجعل الحديث عن قصيدة لا تتكرر ..) .

عن : عناصر التشكيل الشعري

— ١ —

تستعيد هذه الدراسة — من الذاكرة — أصداء دراسة مطولة كنت قد كتبتها في مرحلة الدراسة الجامعية ، عقب قراءتي لكتاب استاذي الدكتور عز الدين اسماعيل (السفير النفسي للأدب) والفصل الأول من الباب الثاني منه بخاصة . وهو الفصل الذي تحدث فيه عن عناصر التشكيل في العمل الشعري .. وقد أحسست يومئذ بصعوبة ما أقوم به ، وما زال هذا هو شعوري الآن . فالموضوع — رغم بداهته — يتميز بصعوبة بالغة في طريقة العرض ، لا لأنه من النظريات النقدية

الجديدة وحسب ، وإنما لأنه موضوع تتعدد فيه وجهات النظر ويكتنفه الغموض من كل جانب ، وتوصيله الى القارىء المتخصص ــ ناهيك عن القارىء العادي ــ يتطلب جهداً وعناء عظيمين .

لقد أفدت كثيراً من قراءتي لما كتبه الدكتور عز الدين في الموضوع ، وأفدت بدرجة أقل من قراءاتي لما كتبه آخرون حول نفس الموضوع ، إلا أنني احتفظت لنفسي بحق الدخول إليه من زاوية مختلفة ، وبرؤية تختلف عن كل تناول سابق . فقد تناولت العناصر الشكلية في الشعر العربي كوحدات أو تشكيلات مستقل بعضها عن بعض وتكاد رؤيتي إلى التشكيلين، الزماني والمكاني ، تختلف اختلافاً كاملاً ولا علاقة لها بما طرحه الدكتور عز الدين مثلاً . فقد نظرت الى التشكيل الزماني من خلال مستوى حركة الزمن في الإيقاع ، ونظرت الى التشكيل المكاني من خلال مستوى المظهر الشكلي العام ، كما نظرت الى التشكيل الموسيقي من خلال مستوى التركيب النغمي الخاص بالبحور وليس من خلال الصورة الشعرية لعلاقتها بالمعنى ، وحاولت الابتعاد التام عن اللغة والمعنى في حين أن الدكتور عز الدين قد حاول أن ينفذ إلى عناصر التشكيل من خلال اللغة ، وهو يرى

أن الشاعر (حين يستخدم اللغة أداة للتعبير إنما يقوم بعملية تشكيل مزدوجة في وقت واحد ، إنه يشكل من الزمان والمكان معاً بنية ذات دلالة . فإذا كانت الموسيقى تتمثل في التأليف بين الأصوات ، والتصوير يتمثل في التأليف بين المساحات (في المكان) فإن الشاعر يجمع الخاصتين غير منفصلتين . فهو يشكل المكان في تشكيلة الزمان ، وان ثبت العكس فهذه في طبيعة اللغة التي يستخدمها أداة للتعبير) . **التفسير النفسي للأدب ص ٥٦ .**

ولأنه قد جعل اللغة وليس الشعر مجالاً لدراسته ، فقد اضطر الى الجمع والمزاوجة بين أبعاد التشكيل أو عناصر التشكيل . فهو على سبيل المثال يتحدث عن كلمة (مستشفى) ــ مثلاً ــ من خلال ما تتركه من حيز زماني وحيز مكاني فيقول : (وكلمة مثل مستشفى توضح ما نقصد ، فالمقاطع الصوتية الثلاثية : مس ــ تش ــ فى التي تتكون منها هذه الكلمة تدل على ثلاث حركات ينتهي كل منها بساكن ، ومن مجموع هذه المقاطع الثلاثة تتكون بنية صوتية تمثل بنية مكانية أو تنقل حيزاً مكانياً له معنى خاص) .(**نفس المصدر**) .

فقد جمع بين الرؤية البصرية أو التشكيل المكاني للكلمة

والإيقاع الصوتي ، ولم يشر الى التشكيل الزماني أو الى الحيز أو المدى الزماني الذي يستغرقه نطق كلمة (مستشفى) في الزمن ، وهو ما يوحي باللبس والغموض ، ويجعل غير المتخصصين يشكون في أن البحث منصب على التشكيل في اللغة وليس في الشعر .

ولا شك أن اللغة هي الأداة والمادة التي يشكل منها الشاعر أزمنته وأمكنته وأصواته الموسيقية ، لكن اللغة لا تصبح كذلك إلا عندما يصبح لها مكان وزمان وصوت موسيقي داخل العمل الأدبي . ولهذا آثرت تجنب الطريقة السالفة ، وعمدت الى تناول كل تشكيل على حدة حتى يصبح للتشكيل في الشعر خصوصيته وأبعاده النابعة منه وليس من اللغة أو الصورة الشعرية . وليس في هذا التفتيت أي إساءة للعمل الأدبي ما دمنا في مجال البحث . ولأن العناصر المكونة لهذه المستويات الشكلية تتداخل وتتلاحم بحيث تصير شيئاً واحداً متسقاً ، والشحنات الصوتية والمعنوية تتدامج فيما بينها وتصير تعبيراً عن الحالة الشعورية للشاعر ، إلا أن هذا التركيب النغمي يفقد تلاحمه أثناء الدرسة النقدية ، ويصبح كل مستوى قائماً بذاته ، ويأخذ العمل الشعري ــ أو بالأصح القصيدة ــ مستويين :

المستوى الدلالي أو المضموني والمستوى التعبيري. وهذه الدراسة تحاول أن تكون قاصرة على المستوى التعبيري بما له من المظاهر الشكلية التي تكون البنية التعبيرية للقصيدة . ومنها ما هو على مستوى النظر أو الرؤية البصرية (شكل الكتابة) ومنها مايكون على مستوى السمع كالواحدات الإيقاعية أو التفعيلات المعبرة عن المدى الزمني (الوقت) الموسيقي .

وحين أسأل نفسي لِمَ كل هذا الجهد ؟ وما الذي سوف يفيده القارىء من هذه الدراسة وأمثالها ؟ يأتي الجواب مؤكداً ما ذهب اليه معظم النقاد المعاصرين وغالبية الدارسين من أن التغيير المعاصر في الشعر العربي ليس تغييراً في الشكل أو في طريقة التعبير وحسب ، وإنما هو كذلك تغيير عام وشامل ، تغيير في حدود الزمان ، وفي إطار المكان ، وفي مفهوم الإيقاع . وإن القصيدة العربية الكلاسيكية نفسها ـــ من خلال هذه الدراسة ـــ لا تبدو شكلاً واحداً بل أشكالاً مختلفة باختلاف البنية المكانية والإيقاعية التي يضعها البحر الشعري . وليس الشكل الجديد للقصيدة الجديدة إلا إضافة تاريخية لهذه الأشكال وليس تجاوزاً لها أو إنهاء لأشكالها . وإذا كان هناك عزوف عن استخدام الأشكال الكلاسيكية للقصيدة بين الشعراء الشبان ،

واتجاه نحو الشكل الجديد ، فإن ذلك لا يعني أن هذا الشكل الجديد خارج على البنية التقليدية ، ومناصب إياها العداء .

وإذا كانت بعض الدراسات القديمة تشير الى علاقة ما بين التشكيل المكاني والتشكيل الموسيقي والحالة الشعورية للشاعر ، فإن الدراسات الحديثة ترفض الاعتراف بمثل تلك العلاقة . فالأوزان الطويلة ليست وحدها الصالحة للبكاء والرثاء نظراً لطول النفس في هذه الأوزان ، كما أن الأوزان القصيرة ليست راقصة ومبهجة بالضرورة وفيها ما يثير الحزن ويوحي بالبكاء كما سوف نرى ذلك من خلال استعراض التشكيل الموسيقي . وهذا بعض ما هدفت إليه هذه الدراسة ، وما تطمح أيضاً في تعريفه .

التشكيل الزماني :

للبحر في الشعر العربي وظيفتان إحداهما صوتية أو موسيقية ، والأخرى إيقاعية زمانية . وكما يقوم البحر بتوزيع النغم الموسيقي أو الصوتي ، فهو يقوم كذلك بتوزيع الوحدات الزمانية التي تشكل زمن التفعيلة أو زمن البيت ثم زمن القصيدة . وهذه الوظيفة المزدوجة للبحر الشعري تم الاهتداء إليها أخيراً ، والوظيفة

الزمانية على وجه الخصوص ، إذ لم يتنبه إليها تاريخ النقد العربي القديم من قريب أو بعيد ، وهي ما أحاول هنا تسميتها بالتشكيل الزماني .

والتشكيل الزماني ـــ في هذا الإطار ـــ هو غير ذلك الذي يسمى بحركة المعنى أو بحركة الزمن داخل العمل الأدبي ، كالزمن في الرواية أو الزمن في الصورة الشعرية كما في شعر المتنبي (حيث سواد الليل عنده تجسيم مألوف لمرحلة الشباب في حياة الإنسان وبياض الصبح تجسيم مألوف لديه كذلك لمرحلة الشيخوخة) . وقد ظهرت دراسات كثيرة تتناول الزمن في الشعر من مستويات متعددة ومن جوانب مختلفة ، إلا أن هذه المحاولة ترصد الزمن في الشعر أو القصيدة من خلال الإيقاع الخارجي أو الشكلي ولا علاقة لها بالمعنى ، وهي باختصار ترصد زمن الوحدات الإيقاعية والبحور الطويلة أو الوسيطة أو القصيرة المجزوءة . وهي ترى أن لكل مجموعة من البحور ايقاعاً زمانياً مشتركاً ، ولبعض البحور إيقاع زماني خاص . وان ما نسميه التشكيل الزماني ناشىء عن إيقاع السكنات والحركات في التفعيلات .

وتكشف الدراسة للتشكيل الزماني في القصيدة العربية ـــ

بادىء ذي بدء ـــ الرتابة الزمنية في البنية التقليدية للقصيدة . فالتشكيل الزماني ـــ مع اختلافه من بحر الى بحر ـــ مكرر ورتيب ، وزمن البيت الأول هو زمن كل الأبيات في القصيدة حتى وإن بلغت عشرات الآلاف . بل إن زمن الشطر الأول هو زمن القصيدة . فالأشطر متساوية ، والأبيات متساوية ، والإيقاع الزماني متساو ومتواز . وهذا ما حاولت القصيدة الجديدة تغييره ، فقد حطمت التشكيل الزماني سواء أكان ذلك في القصيدة « السطرية » التي تتألف من سطور متتابعة ، أم في القصيدة المدورة حيث تنتفي البيتية والسطرية معاً . فالزمن في القصيدة « السطرية » أو المتوالية الشطور متداخل ، وهو لا يأخذ إيقاعاً متماثلاً فقد يتألف « السطر » الأول من تفعيلة أو من تفعيلتين ، ويكون السطر الذي يليه مؤلفاً من ثلاث أو أربع تفعيلات ، وهكذا إلى آخر القصيدة ، مما يجعل الرتابة الزمنية تتلاشى ، ويصبح الشاعر متحكماً في زمن القصيدة وليس زمن القصيدة هو الذي يتحكم في الشاعر كما كان الأمر مع القصيدة الكلاسيكية .

أما في القصيدة المدورة ، وهي قصيدة تحاول أن تكون دائرية ، فإن الزمن يتسارع فيها ويتداخل ويصبح هو الآخر

دائرياً ، ولا يدرك القارىء أثراً للرتابة أو التكرار أو التماثل الزمني في هذا النوع من القصائد . ولكي تكون الفكرة واضحة لا بد من قراءة بعض النصوص الكلاسيكية والجديدة قراءة زمنية ، أو بعبارة أوضح قراءة يتحدد فيها بثواني الساعة إيقاع الزمن في وحدات الإيقاع الشعري . والنص الأول من ديوان الشاعر محمد محمود الزبيري هو من بحر الطويل :

يقولـــون : هذا الشعبُ .. عبـــدٌ تلـــذه
السيـــاطُ ويعطيـــه الهنـــاءةَ علقـــمُ
فإن كنتـــه يا شعب فافـــرح بعهـــدك
الـــذي أنت فيـــه مستضامٌ ومُرغَـــمُ
وطِبْ بالكـــرى عينـــاً فإنك موثَـــق
وعش صامتـــاً واهنَـــأْ فإنك مُلْجَـــمُ
ولا تخشَ من زلـــزال شعـــر أصوغُـــه
فإنك ــ قد قالـــوا ــ أصمٌّ وأبكـــمُ
ولا تتحـــرَّكْ لو تحرّك جنَـــدلٌ
ولا تتكلَّـــم لو تكلَّـــمَ أعجَـــمُ
ولا تتخـــوَّفَ من أشعـــةِ أنجمٍ
فلـــيس لأعمـــى في السمـــوات أنجمُ

ولا ترتــقب فجــراً فحــولك ظلمــةٌ
تغـــوص بها كلُّ النجـــوم وتُظلـــم
وكـــن آمنـــاً من لسعـــة النحـــل إنـــه
سيحمـــيك ذئب .. أو يداويك أرقـــم
هراء .. يقـــول الكافـــــرون بشعبهم
فَسُحقـــاً لما فاهـــوا به وتكلمـــوا

من السهل أن نلاحظ أن البيت الأول أو بالأَصح الشطر الأول هو الذي قاد حركة الزمن في بقية الأبيات والشطور ، ولم تكن الأبيات التالية له إلا تكراراً رتيباً للإيقاع الزمني . وقد يستطيع الشاعر أن يطيل ــ أثناء الإنشاد ــ بعض الألفاظ ويمط بعض الحروف إلا أن ذلك لا يغير من الأمر شيئاً ولا يشكك في الحقيقة البديهية ، وهو أن زمن البيت الأول هو زمن بقية الأبيات .

وهذا نص آخر من قصيدة للشاعر عبده عثمان ، وهي من بحر الرمل :

كانت الساعة .. لا أدري
ولكن ..

من بعيد شَدَّني صوت المآذن
ذهل الصوت تداعت في جدار الليل ظلمة
وتمطى في دمائي حب شعب
وأطلت عشرات الأحرف الحمراء .. أسراب
القوافي
مد بحر لا يُحَدُّ
قاعه قلب ووجد
صب منه في زوايا الأمس حقد
أبداً لن تستريح
لم أسلها ، لم أقل من أي غاب قد أتيت
أي أنفاس حملت
كنت أدري
ما على « ردفان » يجري
ان اخواني وأهلي
أذرع تحتضن النور وأرواح تصلي

ومن السهل أن نلاحظ في هذا النص الجديد أن زمن « السطر » الأول لم يسيطر على زمن « السطر » الثاني ، وان

لكل سطر زمنه ومساحته الوقتية ـــ اذا جاز التعبير ـــ وهو ما يثبت أهمية الخطوة التي خطاها الشعر العربي في ظل قوانين القصيدة الجديدة . لم يقف التغيير الشكلي في القصيدة الجديدة عند تخليص القصيدة العربية تخليصاً نهائياً من نظام « البيتية » الذي كان يجعلها تتألف من مجموعة من الأبيات المغلقة زمنياً ومعنوياً . ونستطيع من خلال إعادة قراءة النصين أن نتبين ملامح الوحدة العضوية في النص الثاني والتسلسل الكاشف والمتنامي الذي يكاد يجعل من التشكيل الزماني ، ـــ كما أسلفت ـــ جوهر التغيير في القصيدة الجديدة . وإذا كانت بعض النماذج من هذا الشعر تفقد هذه الخصوصية فإن العيب ليس عيب الجديد وإنما هو عيب الشاعر الذي يفتقد الموهبة الصادقة .

وهذا هو النص الثالث من القصيدة المدورة ، وهو مقطع من قصيدة للشاعر حسن اللوزي ، والقصيدة من بحر المتدارك :

هذا الليل الشرس المتطاول يحمل أعراض
ولادة معجزة من غير نبي ، لم يبق
سوى شهر حتى تعبر رايات الله المستنقع

ويحلق في عيني غرناطة صقر قريش..
ومضى الشهر الواحد والسابع والبطن المتورم
يملؤه الخوف ، وتنهق فيه خيول
الفتح المرتدة . ثَمَّة أحجام تتبرع قامتها
الهيفاء الى الأسفل وتدور تدور ،
وتطحن للساسة عملات التسويق الصعبة .
والقرية يجرفها طوفان الجوع
الى الموت وعطش السأم المتناسل للابحار ـــ
على تيار الرفض الى فصل الثورة
أو فرح البغتة والفوز بإيقونات الدم

لقد تغير الشكل المكاني أو المظهر الشكلي للقصيدة تغيراً شاملاً ومدهشاً ، ولم تعد كتابة القصيدة المدورة تختلف كثيراً من حيث الشكل عن كتابة النثر ـــ وهذا ما سوف نشير اليه في مكانه من الدراسة . وما يعنينا هنا هو التركيز على التغيير الذي طرأ على التشكيل الزماني ، فقد أصبح الإيقاع أكثر انفتاحاً وامتداداً .

ومن كل ما تقدم يتضح أن التفعيلة باعتبارها ــ في مجال هذا التشكيل ــ الوحدة الزمنية ــ وبالرغم من أنها تتغير في المدى أو في التشكيل الزمني الذي تصنعه من بحر الى آخر ، فإنها في القصائد الكلاسيكية تشكل وحدات زمنية مغلقة تتمثل في السطور أو الأبيات ، وتتكرر .

وكما تتألف القصيدة الكلاسيكية من مجموعة أبيات مستقلة استقلالاً كاملاً ، فلا يؤثر حذفها على ما قبلها ولا على ما بعدها ، فإنها تتألف كذلك من وحدات زمنية مستقلة لكل وحدة زمنية استقلالها .

والتشكيل الزماني في القصيدة الجديدة لا يأخذ نفس المنحى .

وعندما أقول القصيدة الجديدة فأنا لا أقصد بها ذلك الهراء اللفظي الذي يغطي واجهات الصحف والمجلات ، والمنشورة تحت زعم الجديد ، وإنما أقصد بها القصائد الجديدة حقاً والمعبرة عن روح عصرها وإيقاعه المتغير . والتشكيل الزماني في هذه القصيدة النابعة من روح العصر لا يمثل ما كان يمثله في القصيدة الكلاسيكية مجموعة وحدات زمنية متتابعة أو بالأصح مكررة ، وإنما يغدو زمناً متداخلاً ومنساباً في تسلسل منطقي

كالتسلسل المنطقي الذي يحكم القصيدة الجديدة نفسها . ولا أقصد بالمنطقي هنا ، « المنطقية » ، أو العقلية ، التي تتنافى مع الشعر ، وإنما منطق العمل الفني أو قانونه ، وهذا هو باختصار ما تدعي هذه الدراسة أنها تضيفه وتتبناه .

عن التشكيل المكاني والموسيقي في الشعر

ــ ٢ ــ

أكرر في بداية هذا القسم ــ من هذه الدراسة ــ ما كنت قد ألمحت اليه في بداية القسم الأول منها عن أهمية الإدراك الشكلي للقصيدة العربية ، وان مناقشة عناصر التشكيل الشعري لا يتم حباً في الشكل ذاته ، ولا يأتي كمحاولة الى تفتيت العمل الأدبي ، أو رغبة في الفصل بين الشكل ومحتواه . وإنما ينطلق مثل هذا الجهد من الحرص على ضرورة فهم العمل الأدبي بأبعاده المختلفة ، وإدراكه إدراكاً كلياً ، لما لذلك الإدراك من أهمية في استيعاب النص ، وفي تمكين القارىء من امتلاكه وفهمه .

وإذا كانت هذه المحاولة غير ذات جدوى في مثل حالة القصيدة الكلاسيكية ذات الشكل التاريخي المستوعب سلفاً من جانب القارىء مهما يكن حظه من المعرفة ، فإن القصيدة في إطارها الجديد أحوج ما تكون الى مثل هذه الدراسات ، لكي تقترب من القارىء ويستطيع هو الآخر أن يقترب منها ، ولكي يتمكن من رؤيتها من مختلف الزوايا ، وحتى لا يتصور أن التحطيم الذي أدرك شكل القصيدة العربية في العصر الحديث قد حطم كل شيء فيها وأحالها إلى حطام نثري أو منثور ، لا يخضع لقانون ، ولا يستند إلى قاعدة .

التشكيل المكاني :

المكانية في الشعر تعني — في هذا المجال — الحيز المكاني الذي تأخذه الكلمات ، أو الحيز المكاني الذي تأخذه البحور في الصفحة أو في أية مساحة أو أرضية تعد لذلك . والمكانية بهذا المفهوم لا بد أن تختلف باختلاف البحور الطويلة والقصيرة ، الكاملة والمجزوءة .. فالتشكيل المكاني في قصيدة من بحر الطويل أو البسيط لا بد أن تحتل في الورق أو الحجر أو الخشب مساحة أكبر من تلك التي يحتلها التشكيل المكاني

لقصيدة من بحر الكامل والسريع ، ناهيك عن اختلاف التشكيل المكاني الناشىء بين هذه البحور ومجزوءاتها ، حيث تضيق المساحة المكانية في التشكيل المكاني للمجزوءات فتصل أحياناً الى النصف كما في هذين الشكلين :

وكـأني تحتَ الدياجيرِ قبـــرٌ
جائع في جوانح الصمت عاري
وأنـا وحـديَ الغـــريبُ وأهلي
عن يميني وإخوتي عن يساري
وأنا في دمي أسير وفي أرضي
شريـــدٌ مقيَّـــدُ الأفكـــارِ
وجريـحُ الإبَـا قتيـلُ الامـــاني
وغـريب في أمتـــي وديـــاري
كل شيء حولي علي غضوب
ناقم من دمـي على غير ثار

○

تائـــهٌ كالجنـــــون
خلـفَ ما لا يكـــونْ
تائـــهٌ كالرجـــــاءْ
في صخــــور الحزون
كخيـــالِ اللقـــاءْ
حول وهــم الجنـــون
كريـــاح الضُّحــــى
في صخــــور الحزون
كأنين الشّتــــــاءْ
فوق صمت الــغصون
كطيــــــوف المساءْ
في مَتَـــاهِ العيـــون
وحــــــده يرتمي
خلـف طيـف الفتــون
بين خَفْــقِ الـــرُؤى
وضجيــجِ السكـــون

○

الشكلان من قصيدتين للشاعر عبد الله البردوني ، الأول من بحر : الخفيف ، والآخر من المجزوءات . ومن الواضح أن الحيز الذي احتله التشكيل في البحر الأول يكاد يصل إلى أضعاف الحيز الذي يحتله البحر الآخر . وهذا التشكيل أو البناء المعماري هو أول ما يصل الى المتلقي عندما تقع عينه على قصيدة في صحيفة أو ديوان شعر . والشاعر في القصيدة الجديدة غير المدورة ــ أكثر اقتصاداً في استخدام الحيز المكاني ، كما أن أول ضربة أنزلتها القصيدة الجديدة بالقارىء الكلاسيكي هي تلك الضربة التي تلقتها عيناه ، فقد اعتاد أن يرى القصيدة بشكلها الثابت ، وما تكاد تقع عيناه على صفحة فيها شعر حتى تتلقى حواسه الأخرى إشارات مباشرة تجعلها تتهيأ لاستقبال نوع معين من العمل الأدبي هو الشعر . أما في العصر الحديث فقد تغير شكل القصيدة ، ولم تعد العين وحدها قادرة على التمييز بين الشعر والنثر من النظرة الأولى ، وإن كانت العين قد استعاضت عن ذلك بمتعة القراءة المتأنية بعد أن أصبحت القصيدة تكتب للعين لا للأذن ، كما في هذا النص المكتوب :

أيُّها الصمتُ يا سيدَ الجرح
إني قرأتك من أول الخوف حتى

غلافِ الفجيعة .
لم أَدَّخر أية من كتاب وصاياك
إلا أتيت عليها
وكنت أمارسُ موتي على كل مد
وأعجز عن فك أسرارِكَ المبهمة
فألوذ الى الدَّعَةِ ــ المشتهاة ــ بعينيك
احتطب الحزن قاعتها
فإذا اختنقت رئتاي بغاز دموعك
أحمل في كبرياء المقاتل ــ عنف مماتي البطيء
وآوي الى شجر الصبر
أرعش سيقانه
وأنام على عرش أفيائه الحالمة

هذا المقطع من قصيدة شهيرة للشاعر عبد الودود سيف ، وهي مثال جيد للتركيب المكاني في القصيدة الجديدة ، حيث يقوم المعمار الهندسي للقصيدة على الدفقة الشعرية التي يصنعها المعنى ، أو بالأصح الصورة ، بعيداً عن التحكم القالبي الثابت . وهذا مقطع من قصيدة مدورة :

« تحت جلدي تعيشين ، نبكي معاً ونصلي ، نجوعُ ونَعْرَى ، نجدِّف في الله والشعب ، يضبطنا عَسَسُ الليل والمخبرون فاكتب اسمي وأخفيك تحت دمي ، لا يشكُّون أنك كنت معي ، نتشمم رائحة الخبز ، نعبر أرصفة المال ، أعلم أنك معروفة وأنا وحدي الرقم الضائع الاسم ، لكنني مشفق أن يروك تنامين في الطرقات بلا زاد .. ليس يغطيك غير خيوط تبقت لنا من برود يمانية مجدها لا يَرِيم » .

وكما يدل المقطع السابق للقصيدة الجديدة على الاقتصاد في استخدام المساحة المكانية ، فإن هذا المقطع من القصيدة المدورة ، وهي أحد الأشكال الجديدة في الشعر ، تسرف أشد الإسراف في استخدام المساحة . وهي تساوي — من حيث الشكل المظهري والرؤية البصرية — بين النثر والشعر . وهذا ينفي عن الشاعر الجديد التصنع أو الالتزام بالمعمار القَبْلي للقصيدة ، كما يلغي عنه تهمة الشكلية ، والميل الى الكتابة الفسيفسائية ، وتصيد الأشكال البصرية لكي يستميل بها عين القارىء لا وجدانه . وأي دليل أكبر من اختياره لأسلوب الكتابة النثرية بديلاً عن الأساليب ، أو بالأصح الأشكال الشعرية ذات النظام الزخرفي المتنوع .

التشكيل المكاني اذن هو المساحة أو الحيز الذي يحتله البناء القالبي للقصيدة . وهو في القصيدة الكلاسيكية ينجم عن الأشطر المتساوية ، يوزعها البحر على محورين هما (الصدر والعجز) . وفي القصيدة التي من هذا البناء يبدو نهر من الفراغ أو البياض بين المحورين . وكان ذلك الفراغ في القصيدة الكلاسيكية العلامة الفارقة بين الشعر والنثر ، أما في القصيدة الجديدة فقد اختفى نهر الفراغ هذا ، وحل محله نظام قالبي مختلف زاد من مساحة البياض أو الفراغ بعد الأسطر التي لا تبدو متساوية بل تظهر كسلسلة متعرجة من الأرض . وهو ــ أي القالب ــ في القصيدة المدورة ، يأخذ شكل الكتابة النثرية ، وقد ألغى وجود الفراغ الا ما يظهر من فراغ يشبه فراغ الفقرات في الكتابة النثرية .

التشكيل الموسيقي :

إذا كان التشكيل الزماني في القصيدة العربية ينشأ عن الوقت أو المدى الذي تستغرقه قراءتها في إطار الزمن ، والتشكيل المكاني هو الحيز أو الهندسة المعمارية البصرية أو المرئية في إطار

المكان ، فإن التشكيل الموسيقي هو الناتج النغمي للقاء والتضاد بين التشكيلين السالفين .

وكما اختلف إيقاع الزمن باختلاف إيقاع البحور ، واختلف إيقاع المكان من اختلاف إيقاع البحور أيضاً ، فإن التشكيل الموسيقي يكون أكثر اختلافاً من بحر الى بحر أكثر من بقية الأشكال . وذلك لأن الإيقاع الصوتي أكثر تميزاً ، فقد تتساوى بعض التفعيلات في البحور المختلفة وتأخذ مدى زمنياً متماثلاً وتأخذ مساحة مكانية متماثلة لكنها في التشكيل الموسيقي لا بد أن تأخذ إيقاعاً مستقلاً نابعاً من تركيب البحر حتى في البحور المتشابهة التفاعيل أو التشكيلات وحيدة الصورة ، لأن لكل بحر ، صحيحاً كان أو مجزوءاً ، إيقاعه الخاص به ونغمته المميزة .

وبما أن التشكيل الموسيقي في الشعر مرتبط بالتركيب الصوتي للقصيدة ، والدراسات الصوتية لشعرنا العربي ما تزال ضامرة ومتأخرة ولا توفر للدارس ما يطمح الى فهمه من تشكيلات وأنماط إيقاعية تساعده على الاستقراء والتقصي ، فلا بد أن يقتنع بما هو متاح ، لا لوصف الإيقاع الشعري وتحليل مكوناته ، وإنما للتعريف العام لعنصر التشكيل الموسيقي في

القصيدة والمتمثل في أبرز مكوناته ، وهو الغناء الراقص ، الطويل ، القصير ، الهازج ، الراجز ، الباكي ، الفرح ، الخفيف ، الصاخب ..الخ ..

ومن عناصر هذا التشكيل « القافية » ذلك الرِّتْم الرتيب ، أو النغم المتكرر في القصيدة الكلاسيكية ، وهو عنصر موسيقي صارخ أدهش العرب في مرحلة من المراحل فأرادوا أن ينقلوه إلى النثر لكي يخلقوا فيه قدراً من الطرب أو الموسيقى الخارجية ، فكان النثر المسجوع الذي وصل في بعض العصور الى درجة من التكلف ، والسجع لذات السجع .

أما الأساس الثالث من أسس التشكيل الموسيقي في القصيدة العربية فهو ناتج عما سمي في القديم بالطرق البيانية ، كالتجنيس والترديد ، والازدواج ، والتكرار ، وما يدور في فلكها من الوسائل البيانية التي تعتمد « على إعادة اللفظ أو مجانسته ابرازاً لدوره الصوتي في التركيب النغمي للبيت » .

وبما أن حركة الإيقاع المعروفة بموسيقي البحر لا علاقة لها بالقافية ولا بالطرق البيانية ، فقد اكتفى الشاعر الجديد بحركة

الإيقاع أو بموسيقى البحر . وكما أصبح السجع مستثقلاً وغير مقبول في النثر المعاصر فقد أصبحت القافية ـــ الى حد ما ـــ غير مقبولة في القصيدة المعاصرة ، ووصل الأمر ببعض الشعراء الثائرين على التطريب المبالغ فيه في الشعر الى الفرار حتى من موسيقى البحر والاكتفاء بما يسمى بالموسيقى الداخلية ، كما هو الأمر مع قصيدة النثر التي تحاول تحرير الأذن العربية من كل إيقاع خارجي سوى إيقاع اللفظة نفسها .

وإذا كان الخليل بن أحمد بحسه الموسيقي البدائي المتقدم قد ذهب الى القول بوجود علاقة ما بين الأوزان الشعرية والطابع النفسي للشاعر ، وذهب أيضاً الى القول بأن بحراً أو مجموعة من البحور تعبر عن حالة شعورية معينة ، وان البحور الطويلة ـــ في رأيه ـــ تكون صالحة للبكاء ، كما أن البحور القصيرة تكون صالحة للرقص والوصف المبهج ، إذا كان الخليل بن أحمد قد ذهب الى مثل ذلك ، فإن الاستقراء الحديث في قديم الشعر وجديده يلغي تماماً ما ذهب اليه الخليل ، ويؤكد على حقيقة أساسية ومهمة ، تلك هي ان الشاعر هو الذي يعطي الوزن المعين نغمته الحزينة أو الراقصة ، وهو الذي يخلع مشاعره الخاصة على الوزن ، ويحاول إيجاد التوافق بين حركة نفسه والحركة الخارجية

للقصيدة . وقد استطاع بحر كالخفيف مثلاً أن يستوعب الأحزان والأفراح معاً . فهو عند المعري يعبر في قصيدتين شهيرتين عن أحزانه ، كما في القصيدة الذائعة الصيت :

غيرُ مُجدٍ في ملتي واعتقادي
نوحُ باكٍ ولا ترنُّــمُ شاد
وشبيهٌ صوتُ النَّعيِّ إذا قيس
بصوت الــبشير في كل ناد
ثم في قصيدته الأكثر شيوعاً :
عَلِّــلاني فإنَّ بيضَ الأمــاني
فنيت والزمانُ ليس بفـــان

نرى هذا البحر عند شاعر آخر هو البردوني يبتعد عن البكاء الحزين الى الغناء المتحدي كما في قصيدة تحدي :

هددونا بالقيد أو بالسلاح
وأهْدِروا بالزئير أو بالنباح

أو الى غناء الفرحة والبهجة كما في القصيدة « ثائران »

التي يتغنى فيها باستقبال القائد العربي الكبير جمال عبد الناصر في أول زيارة له إلى صنعاء :

موكبٌ من مَشاعِلَ انطفأ
الحساد من نَفْخِهِ وزاد اشتعالا

وتـدلت أضواؤه كالعناقيـد
فأذكت في كل عين ذُبالا

التشكيل الموسيقي ــ إذن ــ إيقاع وزني ، أو وحدات موسيقية صوتية تخضع لاختيار الشاعر نفسه ، وهو بدوره يضعها ــ كما يشاء ــ في الإطار النفسي أو الشعوري الذي يجد نفسه خاضعاً له أثناء الكتابة الشعرية . وليس هناك بالضرورة وزن حزين ووزن مبهج ، وإنما هناك لحظة شعرية تعبر عن الحالة الشعورية للشاعر ، وهذه اللحظة هي التي تتحكم في الأوزان وفي حركة التشكيل الموسيقي ، موقعة ما تشاء من الألحان الحزينة أو السارة .

ويتبقى بعد ذلك أن نشير الى أن التشكيل الموسيقي في القصيدة الجديدة الجيدة ــ خلافاً لما عليه الحال في القصيدة

الكلاسيكية ــ يستطيع أن يتحرر من أسر التكرار والرتابة ، ويعكس حيوية وتنامي الفاعلية الشعرية الجديدة بعد أن تجمدت في قوالب العروضيين ما يقرب من ألف عام . وهذا نموذج من قصيدة طويلة للشاعر « قاسم حداد » وعنوانها (في التراب) وفيها يتداخل الحسي بالمعنوي وموسيقى البحر بلهاث الشاعر :

وقفت
فهذي الأرض الرخوة لا تحملني
وقفت
الأرض الرخوة ترخي تربتها وتسوخ
تسوخ
تسوخ
وتهملني

من يمشي فوق الرخو بلا خوف
تعال
سنمشي من غير مخاوف فوق الرخو وفوق الماء
ستمشي
أنت الشيء الموغل في المعجز والمدهش

أنت الشيء الشارد من شبح الأشكال المألوفة
تمشي في الرخو
تقدم فتململت
تقدم فتلفت
أخذت بيدي
تعال تعال
الجزء الرخو من الأرض بلاد هجرتها الشمس
فطل عليها
أنظر فتقدمت
حملت الخطوة في كبدي
ووضعت الخطوة في كبدي
وتقدمت
صار الرخو قوياً
صار الرخو صخوراً تحت القدمين العاريتين
ومد الرخو يديه
تثاقل قال :

أنقذني
هات الشمس

تكلم عني
باركني بالدم تجيء الشمس
تحيل الطمي السائل صلباً
هات اصهرني ، حولني جلموداً
ترتاح حوافر خيل الشمس عليه
أخبطني بالقدمين الضاريتين ، اصبر
أنظر
فرأيت الأفق الرخو على قَدَميَّ ، يصلي

في التصنيف التقليدي ربما نرجع التشكيل الموسيقي لهذا المقطع من قصيدة قاسم حداد الطويلة الى بحر المتدارك أو المحدث ، لكن هذا التغيير الموسيقي والثراء السيمفوني لا يمكن أن يعود الى ذلك البحر ذي الإيقاع الرتيب . ومن الملاحظ أن الإيقاع في هذا المقطع لم يعد يأخذ نظام التوزيع التقليدي ، ولم يعد للتكرار البيتي أثر ، فقد اختفت الرتابة الإيقاعية التي تسود كل القصائد الكلاسيكية . وقد كان للتفتيت الشكلي في بناء القصيدة ، سواء من الناحية المكانية أو من الناحية الصوتية ، دور في تحطيم صرامة التشكيل الكلاسيكي في مجال الرؤية البصرية وفي مجال الإيقاع الصوتي ، وأحدث ذلك التحطيم تغييراً

واضحاً ساعد على كسر حدة الرتابة الإيقاعية الموروثة ، وساعد كذلك على تفتيت البنية الكلاسيكية ، واستطاع أن يعيد تركيب بنية القصيدة الى أن وصلت في بعض الأحيان الى درجة من التعقيد تجعلنا نظن أنها لا تمت موسيقياً بصلة الى البحور الخليلية .

وثمة نقطة أخيرة في هذه الدراسة ، وقد أشرت إليها في البداية ، تلك هي أن أية محاولة تتعرض لما تعرضت له ، لا بد أن يكون نصيبها من الخطأ أكثر من نصيبها من الصواب ، وذلك لأن الدراسات التي تتناول مثل هذه القضايا الفنية ما تزال تشكل نوعاً من الاستشرافات النقدية . وهي تقوم على الافتراض أكثر مما تقوم على النتائج الموثقة . وعندما أعددت هذه الدراسة أول مرة كنت أشعر أن النتائج تقودني إلى ما لم أكن أتوقع في المقدمات . وكنت أخرج من النسق الشكلي أو الإيقاعي الخارجي للقصيدة الى النسق الإيقاعي أو الموضوعي للقصيدة ، ومن التصور بأن النظام العروضي مطلق الى التصور بأنه نظام مفتوح ، مما دفعني يومئذ الى تأجيل البحث والانتظار حتى تتبلور الفكرة بصورة أكثر وأوضح . لكنني أعود اليه الآن من حيث بدأت ، وفي ظل نفس التصورات والخواطر الافتراضية .

قراءة تطبيقية في التشكيل الأدبي

ــ ١ ــ

ارتبطت القصة ــ في شكلها العربي التاريخي ــ بالشعر ، فكانا رفيقين متلازمين ، يقف احدهما الى جوار الآخر ، يعضده ويؤدي معه نفس الوظيفة ، وهي « الحكي » . ومن يقرأ قصص « ألف ليلة وليلة » على سبيل المثال يجد هذا التلازم الحي بين النثر والشعر في تكوين هذا العمل الفني في بداية ظهوره . صحيح أن الشعر يبدو أحياناً في بعض القصص وكأنه قد ألصق بها إلصاقاً خارجياً ، لكنه في الغالب الأعم يلعب دوراً فنياً لا يمكن الاستغناء عنه . وتشكل بعض القصائد في بعض

القصص أداة فنية وموضوعية في دراسة أخرى تكشف عن دخول الشعر الى رحاب الفن القصصي . أما في هذا المكان فتكفي اللمحة القصيرة .

هذا ونستطيع أن نلاحظ أنه على الرغم من أن ظهور القصة والرواية المعاصرتين يرجع بدون أقل شك إلى تأثير الأدب الأوروبي المعاصر ، وما وصل اليه فن القصة في أوروبا الحديثة ، أكثر مما يرجع الى التراث العربي وما زخر به من قصص وحكايات وأخبار وأسمار وسير شعبية ، الا أن الوجود ــ حتى الوجود السلبي ــ لهذا التراث قد تسرب الى وجدان القاص العربي وترك بصماته واضحة في الأعمال القصصية الأولى على الأقل . وقد ظل الشعر في قصص بعض الكتاب العرب يتسلل في مقاطع أو أبيات ، وذلك إلى وقت قريب حين استعاض عنه الكاتب بأسلوب الأداء الشعري الذي يقترب من الشعر وليس شعراً ، ويعطي لبعض مناطق القصة أو الرواية من الإيحاء والظلال ما كانت تعطيه بعض القصائد في القصص القديم .

وقد برع القاص العربي الحديث في استخدام هذا الأسلوب عند الحديث عن جمال الطبيعة أو الحديث عن زمان

الحدث القصصي سواء أكان شروقاً أو غروباً أم عند ساعات السحر . وما أرق شاعرية الأسلوب حين يكون الحديث عن الفصول المتعاقبة كالخريف والربيع ، وحين يحاول الكاتب أن يوجد تطابقاً بين نفسية أبطاله وصورة الطبيعة في حالة الإشراق أو الاكتئاب .

وهذا الدور الذي مثله الشعر بمعناه الخاص في القصة العربية قديماً ، وبمعناه العام في القصة العربية حديثاً ، ما زال بحاجة الى التتبع الدقيق والدرس المتعمق . واذكر أنه قد كانت لي محاولة من هذا النوع مع بعض أعمال فقيد القصة اليمنية محمد عبد الولي ، الذي كان ـــ رغم واقعيته ـــ قد وصل بالقصة في اليمن إلى مستوى من الإبداع الفني نفتقده الآن ولا نرى له مثيلاً ، وحاول أن يصل باللغة القصصية الى درجة من الغنائية والتوهج .

وفي أواخر الستينات عندما كنت طالباً في الجامعة كتبت عدداً من البحوث الأدبية المتواضعة كان بعضها عن القصة والرواية . وكان نجيب محفوظ ـــ وما يزال حتى الآن ـــ إحدى المنارات المضيئة في تاريخ هذا الفن الأدبي ، ولعله الروائي العربي

الوحيد الذي نستطيع أن نضع اسمه جنباً الى جنب مع أسماء كبار الروائيين العالميين أمثال بلزاك ، ودستيوفسكي ، وديكنز ، وهمنجواي ، ولورنس داريل ، دون أن نشعر بقدر من المبالغة[1] أقول كان نجيب محفوظ ـــ نتيجة للمكانة التي احتلها في القصة والرواية العربية المعاصرة ـــ قد حظي بالنصيب الأوفر من محاولاتي النقدية الخاصة بالقصة والرواية . وكانت روايته الخطيرة « اولاد حارتنا » إحدى الأعمال العظيمة التي استرعت انتباهي في سنوات تلك المحاولات ، وكانت تلك الرواية خطيرة لأنها ـــ كما نعلم ـــ أهم عمل أدبي عربي تصدى لتفسير رحلة الإنسان الروحية ، وحاول أن يعيد كتابة تاريخ الإنسانية منذ آدم الى يوم كتابة الرواية بأسلوب قصصي مغلف بالرموز والأحلام الواقعية . ولم يقتصر اهتمامي على رواية « أولاد حارتنا » بل تعداها الى غيرها من الروايات والقصص والمجاميع القصصية القصيرة .

ولأن نجيب محفوظ قد كان أشهر الروائيين العرب المعاصرين بدون استثناء ، فقد نال اهتمام عشرات الكتاب

(١) كتبت هذه الدراسة قبل أن يكتب نجيب محفوظ رواية (أمام العرش) اسوأ وأخيب عمل مكتوب باللغة العربية .

والباحثين ، وأصبح عدد الدراسات الأدبية التي صدرت عنه أكثر ـــ ربما ـــ من الروايات والقصص التي أصدرها . لذلك فقد احترت كثيراً قبل أن أختار الملمح المبتكر والذي لم يسبق اليه الدارسون ، وكان أن اهتديت الى الملمح الشعري وهو ـــ من وجهة نظر نقدية بحتة ـــ أحد الملامح الأسلوبية عند ذلك الروائي الكبير . وهذا الملمح وان لم يكن من الملامح الجوهرية ولا من الملامح الفنية في أسلوب نجيب محفوظ ، إلا أنه كان الملمح الوحيد غير المطروق .

كان بعض الزملاء يقول ان هذا الملمح يشكل معطى تجريدياً ، وسوف يتنقل في سطح النص ولن يتغلغل إلى أعماقه أو يضيء ملامحه الأخرى ، وكنت أقول لهم الجامعة تتطلب بحثاً مبتكراً وجديداً ، ومن قال ان دراسة وسيلة فنية في عمل أدبي إيجابي سوف تتوقف عند نفس الوسيلة ولن تتعداها الى الوسائل الفنية الأخرى ، أو انها لن تسلط الضوء على بقية المعالجات التي تقود الى الفكرة أو الموضوع . ثم ان العمل الأدبي ليس قطعة من النسيج يمكن للدارس أن يمزقها الى خيوط لكي يتمكن من درس كل خيط على حدة ، ان العمل الأدبي ـــ رغم تعدد عناصره ـــ وحدة متلاحمة ومتداخلة ، إذا استدعيت منها جانباً حمل معه

وإذا كانت الواقعية ــ والواقعية أسلوب قبل أن تكون فكراً أو موقفاً ــ إذا كانت قد جعلت أسلوبه يميل الى البساطة ، ولغته تقترب من اللغة المحكية ، فإن احتفاله بالمطلق قد مسح عن أسلوبه بعض الجفاف ، وأعطى لغته قدراً من الإيحاء المشع ، وقدراً من الحيوية الشعرية . وكان نجيب محفوظ قد بدأ حياته الأدبية بكتابة الرواية التاريخية ، وكتب في الثلاثينات روايتي « راد وبيبس » و « عبث الأقدار » مستوحياً بعض المعلومات التاريخية عن مصر القديمة ، وكان هذا الاتجاه كفيلاً بأن يمنح أسلوبه حساً تاريخياً ، أي يجعله قريباً من أسلوب المؤرخ ، وهو أسلوب يختلف بالطبع عن أسلوب الأديب ، الأول يهتم بالإتصال وبتحديد الوقائع كما هي أو كما ينبغي أن تكون ، والآخر يحرص على أن يكون مفهوماً على مستويات وأن يكون حظ التعبير من العناية كحظ المحتوى تماماً .

وقد تركت المرحلة التاريخية في حياة نجيب محفوظ أثرها على أسلوبه ، ولعلها هي التي قادته الى الواقعية وجعلت بعض كتاباته ، والقديمة منها بخاصة ، تلتزم السرد المباشر ، وتصل عند الوصف الى حد الفوتوغرافية . ومن يقرأ « القاهرة الجديدة » على سبيل المثال يجد انه أمام قاص يستلهم الواقع الإنساني ولا

الروائية فحسب ، بل حتى بالمقارنة ببقية الروايات العربية . هي عمل روائي فكري يجمع بين الرمز والواقع ، بين الأسطورة والحقيقة ، رواية زمنها الرمزي كل الأزمان ، ومكانها الرمزي كل المكان . وقد امتلأت الرواية ذات البناء الملحمي الخصب الممتلىء بالأحداث بإيقاع شعري يتمثل في عشرات اللوحات المشحونة بالانفعال الاجتماعي والفلسفي ، منها هذه اللوحة يتحدث فيها عن « قاسم » أحد الأبطال الأربعة للرواية الملحمة :

(لم يكن في الخلاء من مكان يستظل به من وقدة الشمس الغاضبة الا صخرة هند . هنالك اقتعد قاسم الأرض ولا أنيس له الا الغنم . بدا في جلباب أزرق نظيف ــ نظيف بالقدر المتاح لراع ــ متلفح الرأس بلاسة غليظة وقاية من الشمس ، ومنتعلاً حركوباً قديماً بالياً تهتكت أطرافه . وكان يخلو إلى نفسه حيناً ويرقب النعاج والخرفان والمعز والجدا حيناً آخر ، وعصاه مطروحة الى جانبه . ولاح المقطم من مجلسه القريب عالياً ضخماً متجهماً ، كأنه المخلوق الوحيد تحت القبة الصافية الذي يتحدى غضبة الشمس في عناد واصرار ، كما ترامى الخلاء حتى الآفاق مشمولاً بصمت ثقيل وهواء ساخن . وكان إذا أضنته أفكاره وأحلامه ونوازع شبابه الفائر سرح الطرف في الغنم ملاحظاً لهوها وعبثها ، وتخاصمها وتوددها ، ونشاطها وكسلها ، وخاصة البهم

والإيقاع الشعري في هذه القصة لا يكاد يختلف عنه في « أولاد حارتنا » . انه دفقات انفعال تأملية كهذه اللوحة التي يصنعها حلم الرجل العجيب ، الباحث عن زعبلاوي : (حلمت بأنني في حديقة لا حدود لها ، تنتشر في جنباتها الأشجار بوفرة سخية فلا ترى السماء الا كالكواكب خلال أغصانها المتعانقة ويكتنفها جو كالغروب أو كالغيم . وكنت مستلقياً فوق هضبة من الياسمين المتساقط كالرذاذ ، ورشاش نافورة صاف ينهل على رأسي وجبيني دون انقطاع . وكنت في غاية من الارتياح والطرب والهناء ، وجوقة من التغريد والهديل والزقزقة تعزف في أذني ، وثمة توافق عجيب بيني وبين نفسي ، وبيننا وبين الدنيا ، فكل شيء حيث ينبغي أن يكون بلا تنافر أو إساءة أو شذوذ ، وليس في الدنيا كلها داع واحد للكلام أو الحركة ، ونشوة طرب يضج بها الكون) .(دنيا الله ــ ص١٣٧).

اللوحة الثالثة

« السمان والخريف » هذا عنوان شاعري لرواية واقعية تمثلت هموم المجتمع العربي في مصر ، منذ حريق القاهرة وطرد الملك فاروق الى فترة العدوان الثلاثي ، وما طرأ على الواقع في

صراخ جنوني كالعواء . انقضاض على أي قائم على الجانبين . بترول يراق . حرائق تشتعل . أبواب تحطم . بضائع تنتشر . تيارات تندفع كالأمواج المتلاطمة . الجنون نفسه بلا رقيب . ها هي القاهرة تثور ولكنها تثور على نفسها . انها تصب على ذاتها ما تود أن تصبه على عدوها . انها تنتحر ... الضوضاء فوق كل احتمال ، كأن كل ذرة في الأرض تصرخ . اللهيب ينطلق من كل موقع . انه يرقص في النوافذ ، يقعقع في الأسقف ، يصفر في الجدران ، يطير في الجو ، والدخان يتربع مكان السماء . رائحة الحريق تقتحم الأنوف كعصارة جهنمية من الخشب والأقمشة والزيوت . هتافات غامضة كأنما تنبثق من الدخان ، غلمان يخربون كل شيء في نشوة وبلا مبالاة . جدران تنهار مفجرة رعداً ، الغضب المكتوم ، البأس المضغوط ، الضيق المتكتل ، كل اولئك حطم القمقم وانطلق كزوبعة من الشياطين) .(ص ٧) .

وحين يغمس ريشته في طين الاسكندرية تتوهج اللوحة بهذه الألوان : (ونظر الى السماء المتوارية وراء ظلمات السحب ، وقال ان الخريف في الاسكندرية روح من أرواح الجنة ، وهو مغسل لجميع الأحزان . وان جميع الأحزان ما هي إلا

العزاء ، هي كلمة السر التي تفتح لي باب حبيبتي الموصد . لا أريد الدنيا ما دامت تأبى أن تغير ما بنفسها . ان مقتي للواقع ليس دون مقتي لتلك الراقصة المخيفة . الدنيا نفسها تتكشف لي عن صورة شبيهة بتلك الراقصة في تلويها وتعقدها وطلائها الكاذب وشقائها الدفين ، فلماذا اذن أقاوم اغراء النشوة الساحرة ؟) .(**السراب . ص ٩١**) .

اللوحة الخامسة

عمر الحمزاوي ، بطل رواية الشحاذ ، نموذج للإنسان المنقسم على نفسه ، الذي يعاني من انفصام حاد بين طموحه الشخصي وطموحه العام . ونتيجة لذلك الخلل في تكوين عمر الحمزاوي تصاب حياته بالاضطراب وعدم التوازن ، فتتخبط رؤيته ويضيع في زحام الصراع أو بالأصح في براثن الانفصام . لقد تنكر عمر لماضيه النضالي واتجه الى جمع الأموال ، وبعد أن وصل الى ما يطمح اليه من مكانة مادية أدرك خطأ الطريق الذي سار عليه لكسب المال ، لكنه لم يستطع أن يعود الى نقائه القديم ، وسقط في مصيدة انقسام شخصيته بحدة . وهجر منزله الكبير وأصبح متسولاً يبحث عن اللقمة والطمأنينة في جو التشرد

القلب بفرحة ثملة . واجتاح السرور مخاوفه وأحزانه . وشد البصر الى أفراح الضياء يكاد ينتزع من محاجره . وارتفع رأسه بقوة تبشر بأنه لن ينثني . وشملته سعادة غامرة جنونية آسرة ، وطرب رقصت له الكائنات في أربعة أركان المعمورة . وكل جارحة رنمت ، وكل حاسة سكرت ، واندفنت الشكوك والمخاوف والمتاعب . وأظله يقين عجيب ذو ثقل يقطر منه السلام والطمأنينة . وملأته ثقة لا عهد له بها ، وعدته بتحقيق أي شيء يريد . ولكنه ارتفع فوق أي رغبة ، وترامت الدنيا تحت قدميه حفنة من تراب . لا شيء . لا أسأل صحة ولا سلاماً ولا أماناً ولا جاهاً ولا عمراً . ولتأت النهاية في هذه اللحظة ، فهي أمنية الاماني)(**الشحاذ ــ ص ١٤٣**)

ــ ٣ ــ

كانت تلك خمس لوحات رسمتها بالكلمات ريشة فنان روائي كبير سار بالرواية العربية المعاصرة خطوات واسعة على طريق العمق والاتساع والشمول في الرؤية الفنية والموضوعية على مدى نصف قرن تقريباً . وإذا كنت قد سهوت ــ أن أذكر ــ في بداية هذه القراءة ــ ان نجيب محفوظ ، الكاتب الروائي الخصب ، كان يرفض منذ بداياته الأولى أن يكتب بغير اللغة

الفصل الثالث

معركة بين الأدباء العرب المعاصرين

حول «وضاح اليمن»

ـ ١ ـ

يمثل كتاب « الأغاني » للأصفهاني ، بالنسبة للأدباء العرب المعاصرين في النصف الأول من هذا القرن والى وقت قريب ما كانت تمثله « الالياذة » و « الأوديسة » عند الأدباء الغربيين ، حيث كانت مصدر إيحاء ومنبعاً ثراً للأدب لا ينضب ، حتى لقد قيل ان الكتاب والشعراء في عصر النهضة وما أعقبه من عصور قد كانوا عالة على هذين العملين الأدبيين الخالدين ، ولم تكن أهم الأعمال الأدبية الصادرة في ذلك الحين

الشاعر اليمني الذي أحاط بحياته قدر من الغموض زادت منه الأساطير ، لا يخرج أولا يزيد عما رواه صاحب الأغاني ، حتى أشعار هذا الشاعر لم تزد عما جمعته صفحات الأغاني من غزل ، ومدائح ، ومراثٍ ، وشكوى . وكان لهذا الكتاب الفضل الأكبر في حفظ أثار كثير من الشعراء العرب ، وبخاصة الشعراء اليمنيين ، أمثال عبد يغوث ، ومالك بن صريم ، وزيد بن المفرِّغ ، والأحوص ، ووضاح اليمن ، وغيرهم . وبذلك خفف من حدة الاهمال الذي عانى منه شعراء اليمن النابغون والخاملون في عصور ما قبل الإسلام وبعده لعدة أسباب تتعلق بتوجه الاهتمام التدويني في بادىء الأمر الى شمال الجزيرة باعتبارها شرف نور العقيدة الجديدة التي وحدت بين العرب ، وأطلقت مواهب انسان الصحراء . ثم انتقال الاهتمام التدويني الى شمال الشمال ، بغداد ودمشق ، حيث انتقلت اليهما صناعة الأحداث ، ومن ثم صناعة الفكر والأدب .

ـ ٢ ـ

أثارت أخبار « وضاح اليمن » جدلاً كبيراً بين النقاد القدامى ، لكن قصة وجوده كشاعر لم تكن موضع شك من

ذلك نموذج من الجدل الذي ثار قديماً حول نسب « وضاح اليمن » . أما قضية وجوده فلم تكن تشغل أحداً في ذلك العصر ، ليس لأنه عصر خلا من الشكوك الجزمية ، والشكوك الباحثة عن يقين ، ولكن ، لأن وجود ذلك الشاعر لم يكن يقبل الشك الجزمي ، ولم يكن كذلك بحاجة الى شك في يقينية وجوده التاريخي والشعري ، لأنه كان قد وجد وعاش كما وجد وعاش عشرات الشعراء من أمثاله .

أما في العصر الحديث فقد نشبت من حول « وضاح اليمن » معارك كثيرة ، بعضها حول وجوده وبعضها الآخر حول الأخبار التي تنوقلت عنه والأساطير التي نسجها الاخباريون عن نهايته الحزينة ومرض صاحبته « روضة » . ويحتاج استقصاء هذه المعارك الى تتبع كبير ، والى قراءة كثير من الكتب التي جمعت أشتات تلك المعارك ، حتى تكتمل الصورة ، وتتضح ابعاد الغايات التي اختفت وراء تلك المعارك الأدبية . ولكن لأن هذا البحث شديد التواضع ، ولأن بعض مراجع المعركة غير متوافرة الآن ، فسوف أكتفي من هذا البحث أن يكون بداية وتمهيداً لبحث شامل في نفس الموضوع ، قد أكتبه أنا وقد يكتبه غيري من الباحثين المهتمين بقضايا الشعر والشعراء قديماً وحديثاً .

من دليل ، ولم يغادر الدكتور طه دنيانا الملأى بالشكوك إلا بعد أن تراجع عن جزء كبير من شكوكه حول هذا الموضوع بخاصة . ولكن ما يحير في موضوع وضاح اليمن أنه شاعر يمني ينتمي الى العصر الأموي وليس إلى العصر الجاهلي ، وكانت اليمن قبل ظهوره بعشرات السنين قد دخلت في دين الله وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من الجزيرة العربية صانعة النور الجديد وحاملة مشاعل الهداية والتطور في أرجاء العالم القديم .

الدكتور طه يشك في وجود شاعر باسم وضاح اليمن ، وهو للحقيقة وللانصاف يشك في وجود عدد كبير من الشعراء الاسلاميين والأمويين ، وبخاصة شعراء الغزل والمجانين منهم بخاصة . ولكل شك عنده أسباب ، ومن أسباب شكه في وجود وضاح ما سبق أن ألمحت اليه من اختلاف الرواة حول نسبه ، وهل هو من أصل يماني أم من أصل فارسي . ولنترك الدكتور طه يحدثنا عن هذه الأسباب جميعاً :

أنا أشك في وجود هذا الشاعر شكاً قوياً . وحسبك أن رواته يختلفون فيه اختلافاً كثيراً ، فمنهم من يزعم انه عربي حميري ومنهم من يزعم أنه من سلالة الفرس الذين جاؤوا اليمن مع سيف بن ذي يزن .. ثم لا يختلف الرواة في أمر وضاح وحده ،

من احساسه الكبير بمعضلة الانتحال ، تلك المعضلة الصعبة الخطرة التي لم يقف خطرها عند حد التراث الأدبي فحسب ، بل تجاوزته الى تراثنا الديني فارتفعت أحاديث الرسول عليه السلام من خمسة آلاف حديث ــ كما يقال ــ الى مائة ألف حديث أو يزيد ــ كما يقال ايضاً ــ وإذا كان الحديث النبوي الكريم قد تعرض لكل هذه الزيادة الخيالية ، مع أن الرسول قد قال « من كذب علي متعمداً فَلْيَتبوأ مقعده من النار يوم القيامة » فكيف يكون الأمر بالنسبة للشعر والشعراء ، والكذب عليهم لا يتعلق بتشريع ولا يقود الى مقعد من نار .

إن قضية الانتحال في الشعر العربي القديم مأساة حقيقية من لا يستطيع الإلمام بها لا يستطيع أن يفهم خيبة الأمل التي يصاب بها بعض الدارسين إزاء تراثنا الأدبي القديم ، وما لحق به من حذف وتشويه واضافة . وتلك هي محنة باحث عميق وأصيل كطه حسين . ولكن عيبه ــ وليس هناك انسان بلا عيب ــ أن الشك ــ مجرد الشك ــ قد امتلك عليه كل مسالك البحث الأدبي ، ولم يترك له سوى منفذ ضئيل الى اليقين ، وهذا هو الذي دفعه الى إنكار وجود بعض الشعراء إنكاراً كلياً ، وليس إنكار بعض قصائدهم ، لأنه يرى أن الذي ينتحل قصيدة

يقول الدكتور محمد رجب بيومي معلقاً على الفقرة السابقة من حديث الدكتور طه عن وضاح اليمن « هذا تلخيص ما ساقه الدكتور من حجج ينفي بها وجود وضاح أصلاً ، وشعره تبعاً . وهي حجج ظاهرة الضعف ، لأن اختلاف الرواة في شأن شاعر هل هو يمني أو مضري أو فارسي لا يبرر القول بأنه غير حقيقي . وأذكر أن أقوى حجج الدكتور في انتحال الشعر الجاهلي كانت ترجع الى اختلاف الرواة في حياة الشعراء ، وهو اختلاف لا يلزم أحداً بنكران وجود هؤلاء . وقد كتب معارضو الدكتور ما أماط اللثام عن ضباب هذه الشبهة ، كما كان الأستاذ ابراهيم عبد القادر المازني بارعاً كل البراعة ، حين كتب مقالاً فكاهياً عن الدكتور طه حسين يزنه فيه بميزان الدكتور النقدي ليصل الى إنكار وجوده . فإذا كان اختلاف ما قيل عن الإنسان مدعاة انكاره ، فإن الباحث المنتظر بعد قرنين يستطيع أن ينكر وجود الدكتور طه ، لأن بعض مؤرخيه قالوا : إنه أزهري مُعَمَّم ، وبعضهم روى أنه جامعي مطربَش ، وبعضهم روى أنه باريسي يلبس القبعة ، وبعضهم روى أنه يتكلم باليونانية . أفيكون الدكتور مع هذا الخلاف وهماً لا حقيقة واقعة ؟ الحق أن تضارب الروايات الأدبية في حاجة الى من يثبت صحيحها بالدليل ، وينفي باطلها بالبرهان ، وليس بحاجة الى من يعصف بها جميعاً

بالإباحيين ، فتضطر اليمنية الى أن تخلق شاعراً كوضاح لتقف به أمام المفاخرين . ومن يا ترى من اليمنيين من تبرع بإنشاء الشعر ونسبته الى مجهول سماه وضاحاً ؟ ولماذا لم ينسب الشعر لنفسه وهو يمني فيذهب بفخره كما تذهب بفخره قبيلته لا محالة ؟ ثم ألا يكون الشعر يمنياً أصيلاً الا إذا كان اسم قائله وضاحاً !! هل نسي الدكتور أن أمرأ القيس كان غزِلاً يمنياً ، وان هذا الغزل لم يكن فخراً لليمانية على المضرية ، بل كان مدعاة مقت امرىء القيس حتى نفاه والده ، وتحرشت به بنو أسد ، وهل نسي أن الأحوص اليماني قد لقي العذاب بسبب غزله ومات مطروداً من قومه !!! إن الشرفاء من شعراء الغزل العفيف كجميل بن معمر ، وعروة بن حزام ، وكثير بن عبد الرحمن ، وقيس بن ذريح ، هم الذين كانوا موضع اعتزاز الرأي العربي العام ، وبأشعارهم صار للغزل الصادق ذيوع واقبال ، وروى اليمنيون والمضريون شعرهم على السواء . فكيف يكون وضاح ـــ في رأي الدكتور طه ـــ معجزة الانقاذ لدى اليمانية لتقف به وحده ، فإذا عزها أن تجده حاولت خلقه ، ونظمت الشعر الغزلي لتنسبه اليه ، ثم تغمض عينيها بعد أن حققت أكبر انتصار على الأعداء » . (**مجلة الثقافة**) ـــ **العدد ٦٧ ـــ ابريل ١٩٧٩** .

ذلك جانب من دفاع الدكتور بيومي عن الوجود الحقيقي

أراك يا هنـدُ في مباعـــدتي

معتلَّـةً لي لتقطعــي سببــي

يا هنـدُ لا تَبْـخَلي بنائلكـم

عنـا فلـم أَقْضِ منكـمُ اربي

واقـتصدي في الملام واتَّرِكـــي

بعض التجنيّ عليَّ والـغضبِ

وأجِّلينـــا لوعـــدكم أَجَـــلاً

ثم اصْدُقينا ، لا خَيْرَ في الكَذِبِ

قالت : فميعـادكَ التقمُّـرُ في

أوَّلِ عشر خلون من رجبِ

وأكثر الديوان يجري في سهولته ومحاورته هذا المجرى ، فكيف يكون شعر وضاح بعيداً عن أسلوب عصره ، وفيه عمر وأشباه عمر ، بل فيه الوليد بن يزيد الذي اختصه الدكتور ببحث طويل ، واستشهد بنظائر رقيقة ، جزم بأنه قالها ، وهي لا تخرج عن منحى وضاح !!

أن الدكتور بيومي لم يعط الجانب الأخير من رأي الدكتور طه ما يكفي من الرد والتفنيد ، فالذي يقرأ شعر وضاح وهو هذا الذي أورده صاحب الأغاني لا يجد نصاً مبتذلاً أو مُسِفّاً . إن وضاحاً لا يتساوى مع ابن أبي ربيعة في هذا المجال ، بل يفوق عليه لغة وعفة حديث . أين أشعار هذا الأخير من قول وضاح وقد أثقله الوجد والحنين الى صنعاء ، وهيجه طيف يمر من حول قصور صنعاء ويجتاز الجبال المخوفة ، ويقطع السهول والآكام والصحارى ليبلغ عتابه الى الشاعر البعيد ؟ إنه طيف « روضة » الحبيبة الغالية ، منى النفس وهواها الأكبر :

زائِــرٌ في قصور صنعــاء يسري
كلَّ أرضٍ مَخُوفــةٍ وجبــالِ
يقطعُ الحَـزْنَ والمهامِـه والبيــدَ
ومــن دُونــهِ ثمانُ ليــالي
عاتبٌ في المنام ، أَحْببْ بِعُتبـاه
إلينــا وقولِــه من مقــالِ
قلتُ : أهـلاً ومرحباً عدد القَطْـرِ
وسهــلاً بطيــف هذا الخيــالِ

ما ملكتُ الهوى ولا النفسَ مني
منذ عُلِّقْتُها ، فكيفَ احتيالي ؟
إن نأتْ كان نَأْيُها الموتَ صِرْفاً
أو دنت لي فَثَمَّ يبدو خَبالي
يا بْنَة المالكيِّ يا بهجةَ النفس
أفي حبكم يَحِلُّ اقتتالي
أيُّ ذنب عليَّ إن قلتُ : إني
لأُحِبُّ الحجازَ حُبَّ الزُّلالِ
لأُحِبُّ الحجازَ من حُبِّ مَنْ فيه
وأهوى حلالَه من حلالِ

(الأغاني) ـــ المجلد السادس ..ص ..٢١٨ .

غريب والله أمر الدكتور طه ، كيف يصف شاعراً هذا مستواه الفني بالاسفاف والابتذال والسقوط واللين ! إن صوت هذا الشاعر المحب الغَزِل يمتاز عن ابن أبي ربيعة ، وأمثاله . إنه أصدقهم عاطفة ، وأكثرهم عناية بلغته . ولم يكن غزله نابعاً من التحبب أو التعشق كما هو الأمر مع ابن أبي ربيعة . إن شعره صورة من إشراق نفسه بوهج الحب ، وصدى لاحتراق مشاعره بأشجان الحنين والوجد . وإذا كان قد تغزل بالحاجَّات والنازلات

قد تكون القافية كما يقول الدكتور متكلفة ، لكننا الى الآن وفي بقية الأبيات لم نجد لفظاً سخيفاً ، ولم نشعر بإفلاس الشاعر كما يدعي . وإذا كان الشاعر قد تكلف القافية ، فهو حر في أن يختار أية قافية ليعبر من خلالها عن أشواقه وحبه . والغريب أن مضمون هذه القصيدة — كما يقول الدكتور نفسه — أقرب الى ما نجده في حياة المدن أثناء العصور المتأخرة ، وهي شهادة تناقض التكلف والإفلاس رغم ما قصد اليه الدكتور .

أما القصيدة الأخرى التي اعتبرها الدكتور طه دليلاً على التبذل والغثاثة فهي التي مطلعها :

حتَّامَ نكتُم حبَّنا حتَّاما ؟
وعلامَ نستبقي الدموعَ علاما ؟

وفي اعتقادي أن هذا المطلع وحده كاف للرد على أي زعم ، فهو في حد ذاته قصيدة كاملة ، وفيه من روعة الشعر وجمال اللغة ما يعجز عن شرحه البيان . وإذا كان قد اختار السهولة في بعض الأبيات ، فلأنه كان يخاطب امرأة لا تجيد فهم عميق الشعر وبعيد معناه . ويبدو أن محنة وضاح هي محنة كل شاعر

من الخشب ألقي به ـــ كما يقول الإخباريون ـــ في بئر ، وقيل في قبر !!

هذه الزيارة لم تكن ضمن السياق التاريخي لحياة شاعرنا اليمني الضائع .. ولكنها إضافة جديدة اعتبرتها في رأيي المقدم الى لجنة النصوص في التلفزيون عملاً فنياً لا علاقة له بالترجمة التاريخية للشاعر . وقلت : إن من حق المؤلف المسرحي أن يخرج عن النص التاريخي إذا لم يكن في خروجه عن ذلك النص تشويه لحدث كبير أو واقعة تاريخية مهمة ، كما أن من حق المؤلف المسرحي أن يضيف إذا كانت الاضافة ترمي الى هدف أو غاية . وقد اعتبرت أن الهدف الذي رمى اليه الكاتب من إضافة زيارة أم البنين الى صنعاء هو التعريف بهذه المدينة التاريخية ذات الاسم الرنان في أذهان العرب .. ولا سيما أن المسلسل سوف يعرض على الشاشة الصغيرة في معظم الأقطار العربية .

وإذا كان المؤلف القديم قد أضاف ما شاء له الخيال أن يضيف الى حياة هذا الشاعر ، فإن من حق المؤلف المعاصر أن يستجيب لخياله ويضيف هو الآخر ما شاء له الخيال المعاصر .. وما دمنا لا نؤرخ لهذا الشاعر ولا نقوم بتسجيل عمل تاريخي وثائقي عن سيرة حياته ، فنحن أحرار أن نضيف بعض

ولم تكن ملاحظات الزملاء على ما كتبه الأستاذ (عادل أبو شنب) عن وضاح اليمن وعن اضافاته المحدودة في مسلسله التلفزيوني بأكثر من ملاحظات بعض الكتاب العرب المحدثين على زملائهم الذين حاولوا إحياء أسطورة ذلك الشاعر الغريب الحظ والحياة ..

ـ ٥ ـ

حين قرأ الأستاذ أحمد حسن الزيات ما كتبه صاحب الأغاني عن (وضاح اليمن) فتنته قصة هذا الشاعر اليمني ، فتنه الحديث عن جماله وجمال صاحبته ، كما فتنه شعره وغزله ، وفتنه أكثر من كل شيء هذه الأسطورة التي ربطت بينه وبين (أم البنين) زوجة الوليد بن عبد الملك ، والتي تمادت ـــ أقصد الأسطورة ـــ في خيالها الى أن وضعت الشاعر الشاب في صندوق وألقت به في حفرة مجهولة الأرض والمكان .

والأستاذ الزيات فنان يمسك القلم فتسيل الكلمات من رأسه شعراً غير منظوم . ولعشقه لرشاقة الكلمات ـــ اذا جاز التعبير ـــ وسيطرة الأسلوب الفني على كل أفكاره ، فلا يعنيه ماذا يمكن أن يكون في هذه الأفكار ، ولا ماذا يمكن أن تقوله هذه الكلمات الأنيقة الدقيقة ، يكفيه أنه قدر على ترقيص

تلك التي تتحدث عن أهوال الحب وتمرد العواطف . وها هي ذي قصة رومانسية تطلع من أعماق التاريخ العربي ، تقطر قلقاً وأنيناً ، وتضج بالحب والمرارة . صاحبها شاب من اليمن ، يضع على وجهه قناعاً حتى لا تصيبه عيون النساء بالأذى . وها هو ذا يطارد الجميلات في مواسم الحج ، ويظفر بأهم امرأة ، ابنة خليفة وزوجة خليفة وأم خلفاء .. المادة خصبة للكتابة والتأثير في الشباب الرومانسي المعاصر الذي أثقله الواقع الكريه ومزقه البؤس والاحتلال . لقد حسبها الكاتب ذو القلم الشاعري الرومانسي ، ولا بد أن يكون ناتج الحساب عظيماً . لا بد أن تلعب القصة برؤوس الأدباء ، وبخاصة ذوي النوازع الرومانسية . وهكذا كتب الأستاذ الزيات مأساة وضاح بهذا الأسلوب الشاعري الراقص : (كان وضاح الجميل الشاعر كالبلبل ، يعرف في نفسه جمال الريش ، وجمال الصوت . فهو لا ينفك في حَذَر من الصائد ، وخوف من القَنص . وكان يغشى المواسم والأسواق وهو مُقَنَّع خيفةَ الحاسد وحَذَر المرأة . ولكن المرأة كانت تعترضه بكل سبيل ، تحت النخيل ، وفي الأسواق ، وعلى الماء ، وهو لا يزداد الا تمنعاً ووحشةً ، لأنه محبوب . ومن طباع المحبوب الدلال ، ولأنه مطلوب ومن غرائز المطلوب الهرب ، ولم يجد مع ذلك فيمن رأى من النساء روحاً جذابة ، ولا قوة غلابة ، ولا جمالاً أبرع من

من الانحطاط ، ووصل الفسق والفجور الى قصور الخلافة . وقد عرفنا أنه :

إذا كان رَبُّ البيتِ لِلدُّفِ ضارباً
فشيمةُ أهلِ البيتِ كلُّهمُ الرقصُ

وأهل البيت هنا ، ليسوا أهل بيت الخليفة الأموي ، وانما كل رعيته ، من شاميين ، ومصريين ، وحجازيين ، ويمنيين . وما يحدث في الدار المصونة المنيعة بالحراس والجنود يمكن أن يحدث ما هو أسوأ منه وأقبح في أي دار من دور رعيته التي لا حراس ولا جنود عليها . هذا الخوف في تقديري ، خوف الباحثين المحافظين ، هو الذي دفعهم الى مواجهة الزيات ، والى دحض الِفرْية التي احتوتها قصته عن وضاح اليمن ، وهي فرية لا حول له فيها ولا طَوْل ، فقد نقل القصة كما قرأها ولكن بأسلوب جديد .

وكان الأستاذ محمد بهجة الأثري ، الباحث العراقي المعروف ، واحداً من الذين تصدوا لمواجهة الزيات . وحين نتساءل لماذا الزيات وليس صاحب الأغاني أو غيره ممن كتبوا عن وضاح وعن علاقته بأم البنين ، يكون الجواب : إن الزيات قد أعاد خلق القصة واعطاها بأسلوبه الجذاب حياة جديدة ، فاستحق أن يكون هو الملوم ، وهو الجدير بالرد اكثر من غيره .

ولكن هل استطاع حقاً ان يجهز على قصة الحب نفسها ؟ لقد أظهر الأستاذ الزيات في تعقيب له على الاستاذ الاثري بأنه قد اقتنع بما أورده من حجج ، وأضاف يقول : (لعلك أخذت علي ما أخذت لأنك حسبتني كتبت ترجمة تاريخية ، أو حررت حادثة واقعية ، ولم يدر في خلدي حين قصصت نبأ هذا الشاعر البائس الا أن أصور الحياة البدوية ، والبيئة العربية ، في أقاصيص انتزعها من الأساطير أو مما يشبه الأساطير . فانا في هذه القصة ، وفيما نشرت من أمثالها ، قصصي لا مؤرخ ، وبين القصص والتاريخ رحم جذاذ ، وعداوة مستحكمة ، لأن التاريخ يروي ولا يبتدع ، ويحقق ولا ينمق ، ويصدق ولا يخيب . أما القصة فإنها تختلق وتبالغ ، وتؤثر بالصور الكلامية الخلابة ، ثم ترتب الأحوال وتسوق الحوادث على حسب الخيال الممكن لا على حسب الأمر الواقع) .

ولم يقف الزيات ــ في تعقيبه على ملاحظات الاثري ــ عند هذا الحد من الاعتراف بأنه لا يكتب تاريخاً أو يؤلف سيرة ، وإنما يعيد خلق عمل فني بالغ التأثير والروعة ، أقول : إنه لم يقف عند هذا الحد ، بل حاول أن يعطي لنفسه مبرراً فيما صنع ، وانه لم يعتمد فيما كتب على أسطورة أو شبه أسطورة كما

الحقيقة ، والتثبت من هوية الرواة ، وما نعرفه جميعاً أن عصر وضاح كان أشد العصور العربية القديمة حيوية وامتلاء بالصراع السياسي المتعدد الأهداف والغايات . وقد اتسم ذلك العصر أكثر من غيره بالتعصب والتطرف بعد غياب عبد الملك بن مروان المؤسس الحقيقي للدولة الأموية بل للدولة العربية الحديثة ، مما جعل الخصوم والمنافسين يتصورون أن ذلك الرجل قد وضع قواعد لدولة لن تبيد ، فشددوا من هجومهم ، واستحدثوا أساليب جديدة للتشهير بالحاكمين . وكان الشعر الكيدي الذي اشتهر به (ابن قيس الرقيات) وسيلة إعلامية هامة للنيل من الخليفة في نسائه وبناته . وديوان هذا الشاعر معروف ومقروء .

ولا شك أن بعض قصائد أو جملة أبيات قد أضيفت الى أشعار « وضاح اليمن » . ويذكر بعض رواة الأدب أن ابن قيس الرقيات قد دس قصيدة من شعره على وضاح اليمن . وكان ذلك بطلب من القوى المناوئة للحكم الأموي . حتى إذا حاول الحاكمون البطش بالشاعر اليمني أثاروا حفيظة اليمنيين وأوغروا صدور القبائل اليمنية التي تشكل منها معظم جنود الدولة الأموية ، وبخاصة في دمشق مقر الخلافة وعاصمة الدولة . وتلك وقائع تؤكد وجود الشاعر وتثبت أنه قد تغزل بأم البنين على سبيل

تعتز بكل ما في الفرس من جمال ساحر ورشاقة فاتنة .. اتحبني يا عبد الرحمن ـــ تقول الأم ـــ فيثب الغلام على أصابع قدميه ليملأ خديها لثماً وتقبيلاً ويصيح .. ما هذا السؤال يا أماه ؟ لقد مللته وضجرت به ، إني أحبك كما أحب نجم الصباح الخفاق ، وصمت الصحراء الهادىء ، وظل السرحة في يوم قيظ ، ولن يجد رأسي راحة الا في أن يميل على ذلك الصدر الذي يموج بالرفق فيستريح بعد كد ، ويهدأ بعد اضطراب . إني أحب الجمال فيك يا أماه ، وأحبه في النخلة الفارعة وقد عبث بسعفها النسيم فماست تيهاً ودلالاً ، وأحبه في الأقحوانة الباسمة سقاها الندى فاهتزت كما يهتز الشارب الثمل ، وأحبه في الشمس الغاربة وهي تأبى إلا أن تغوص في لجة من ذهب » .

لقد ضاع وضاح اليمن أو كاد في ثنايا الكلمات الشاعرية ، وتحول من مأساة انسان إلى مادة للإبداع التعبيري وأحياناً اللفظي . ولو لم يسارع توفيق الحكيم بثقافته الحديثة الواسعة الى اخضاع التراث الأدبي لمعطيات العصر الفكرية ، لكانت كل المحاولات النثرية التي حاولت إعادة وضاح الى عصرنا فاقدة كل التوهج والجمال .

كل الشخوص التاريخية التي استدعاها أو استخدمها الحكيم في أعماله الفنية ، ليست سوى رموز ، يحاول بها الكاتب

الملكة :تراه ؟

الوليد :أين هو ؟ أين واريتهِ ؟

الملكة :واريتُه ؟

الوليد :« يبحث بعينيه في القاعة » في مكان حريز ولا ريب لا تقع عليه العيون .

الملكة :عَمَّ تبحثُ هنا بهذه النظرات الشائعة ؟

الوليد :إذا صدقت فراستي فإنك قد وضعته في هذا الصندوق ؟

الملكة :« تدنو برفق » : مهلاً يا مولاي : لست أفهم من مرادك شيئاً .

الوليد :« يداه على ذراعيها » القشعريرة في بدنكِ .

الملكة :إنها من لمسات يديك القويتين .

الوليد :« يرفع يديه عنها وينظر اليها » أهما حقاً بتلك القوة التي تتخيلين ؟

الملكة :ألست بهما تقبضُ على ملك ضخم ، وتُشيع الرعدةَ في قلوب الشعوب .

الوليد :حسبتهما على كتفيك « حمامتين على فَنَن » .

الملكة :« في رجفة » ماذا أسمع منك ؟

وضاح اليمن من خلال الرؤية الإبداعية

في الربع الأخير الذي قطعناه من هذا القرن ، ومع ظهور الحركة الجديدة خاصةً ، ظهر الى حيز الوجود الاهتمام الواعي بالتراث في القصيدة ، باعتباره ــ أي التراث ــ مصدراً من أهم مصادر الايحاء والتأثير . ولا شك أن هذا الذي حدث لم يتم فجأة ، ولم يأتِ صدى للتغيير الشكلي في بنية القصيدة ، ولم يرافق المغايرة التي اقتضتها حركة التطور والاختلاف بين القديم والجديد ، ولكنه جاء نتيجة استيعاب لما وصلت اليه القصيدة العربية ، والرومانسية منها خاصة ، من إلمام واسع بالتجارب الناضجة في الأدب الغربي الحديث ، والمتمثلة في تلك النماذج المستوحاة من التراث الأوروبي والانساني ، وفي مقدمتها تجربة

العربي حاضره وماضيه متعانقين في علاقة جدلية تحتشد بالهم الإنساني ، وتضج بأعمق الدلالات الاجتماعية والسياسية . كما كتب شعراء آخرون غير شوقي قصائد عن شخصيات تاريخية وأدبية ، كما فعل « مطران » في قصيدته (نيرون) ، وكما فعل بشارة الخوري مع « عروة بن حزام » ، وكالقصائد التي تتناول فيها غير هؤلاء شخصيات خالد بن الوليد ، وأبي نواس ، والمتنبي ، وأبي تمام .

كان التراث مستوحى وكان حاضراً في وجدان كثير من الشعراء العرب ، لكنه كان استيحاء عاجزاً وحضوراً سطحياً ، وكان تناول الشخصية التاريخية أو الأدبية تناولاً وصفياً لا أعماق لذلك التناول ولا إبداع في تجربته الشعرية والانسانية . حتى الأسطورة ، كما نقرؤها عند المازني والعقاد وعلي محمود طه واضرابهم ، نراها مجرد أسماء فاقدة الحركة قد تصنع تشبيهاً جميلاً أو صورة شعرية جميلة ، لكنها لا توحي بعالمها ولا تخلق عالماً جديداً ، أو تثير عند المتلقي أي احساس بالزمان والمكان ، أو تكون قادرة على أن تَشِيَ بأية علاقة بين قضايا الماضي والحاضر .

وقد ظل ذلك الاستخدام الخارجي الجاف للتراث في

وشمولية التجربة تعني شمولية التعبير ، ولا تأتي شمولية التعبير في العمل الأدبي الا من خلال التأمل العام . وهو التأمل الذي يصنعه الرمز أو القناع المستخلص من العطاء الانساني عبر مسيرة الانسانية بأكملها . واصطناع الشاعر الحديث للرمز قد أعطاه حق التجول في البعد التاريخي للزمن ، والبعد النفسي للفكر الضارب الجذور في تاريخ الانسان ، كما اعطاه هذا المنحى — كذلك — قدرة تعبيرية وتأثيرية ، ورؤية أوسع شمولاً وأبعد عمقاً .

وليست هذه المحاولة المتواضعة دراسة عن الرمز والتجربة الشعرية ، وانما هي محاولة لاستكمال صورة الشاعر وضاح اليمن في الأدب العربي الحديث شعراً ونثراً . كان ما سبق من أجزاء هذه الصورة رصداً سريعاً لملامح الرؤية النقدية . وفيما يلي رصد سريع أيضاً لملامح الرؤية الابداعية . وفيها نتعرف كيف اقترب الشعراء العرب المحدثون من هذا الشاعر اليمني القديم ، وكيف استدعوه في تجاربهم الشعرية استدعاء صحيحاً ، وكيف جسدوا رؤاهم المعاصرة من خلال آلامه ومطامحه تجسيداً تتشكل في مسافاته الزمانية والمكانية ملامح الصراع الاجتماعي والسياسي والعاطفي ، وتتحدد معه الهموم الذاتية والجماعية لانساننا العربي المعاصر .

والبياتي واحد من ابرز الشعراء العرب المحدثين الذين برعوا في استخدام العالم الميثولوجي المتوارث . وكان زميله الشاعر بدر شاكر السياب قد سبقه في هذا المضمار ، فاستخدم في قصائده الخمسينية عدداً من أقنعة وأساطير التراثين العربي والانساني ، وان كان قد حصر نفسه في نطاق الأساطير الاغريقية بخاصة ، والرموز البابلية بشكل أخص . أما البياتي فقد اتجه الى التأريخ العربي والاسلامي ، يغرف من تراثهما بلا حدود . ومن أشهر أقنعته ورموزه : الحلاج ، وعائشة ، وديك الجن ، وخزامى ، وطرفة ، والمعري ، والخيام ، والمتنبي ، وفريد الدين العطار ، والفردوسي ، وجلال الدين الرومي ، ووضاح اليمن ، ونيسابور ، وغرناطة وقرطبة . وفتح البياتي بذلك أمام الجيل الجديد من الشعراء كشوفات شعرية غنية الدلالات متسعة الرؤى .

وكما كانت عائشة وهي أشهر رموزه « امرأة أسطورية ترمز للحب الأزلي الواحد » فان لكل قناع ورمز وظيفته ودلالته العامة والخاصة .

ووضاح اليمن عند البياتي هو رمز الحب ، رمز القصيدة المتحدية التي تمارس وجودها الفاعل ، لا في شعب الخليفة

أعماق القبر ــ البئر ، أما هي فتظل نائمة على السرير ، مسترخية تراقب ضوء القمر من النافذة .

السلطة التي غازلها الشاعر وحاول أن يستميلها بشعره تظل على سريرها ممددة هانئة ، أما هو فينال جزاءه اللائق به ، لأنه أقلق الخليفة وأزعج سكون القصر . لقد صمت الموال ، وغربت شمس بخارى ، واحترقت حقول القمح في العراق ، وغاب قمر الأطلس ، ولم يعد الربيع الى دمشق ، وهدأت النار في مواقد الصحراء ..

أشرت منذ قليل الى أن البياتي قد استخدم وضاحاً في قصيدته كرمز للحب ، الحب العام الذي يجمع بين البشر ، ويبدد ليل الأحقاد . ومن وجد الحب في حياته فقد وجد الله ، ووجد الخلاص من هموم الحياة ومشاكلها وتعقيداتها . الحب ــ إذن ــ هو المفتاح الحقيقي الى العالم السعيد ، عالم القناعة والامتلاء . ومن امتلك الحب فقد امتلك ما في الكون من حقول القمح ، وما في الأرض من ورود ، وأصبح في امكانه أن يقدمها هدية لمن يريد من الأحبة .

ينفخُها في مجلس الخليفة
فتستحيلُ تارةً قصيدةً
وتارةً لؤلؤةً عذراء
تسقطُ عند قدمَيْ وضاح
يحملها الى السرير امرأة تضج بالأهواء
تمارس الحب مع الليل وضوء القمر المجنون
تهذي ، تغنّي تنتهي من حيث لا تبدأ ،
تستعيد
تعود عذراء على سريرها خجلى من الليل
وضوءِ القمر المجنون
تفتح عينيها على رماد نار نيزكٍ يسقط في الصحراء
وريشة حمراء
ينفخها الساحر في الهواء
فتستحيل تارة غزالة
قرونها من ذهب وتارة كاهنةً تمارس الغواية
ولعبة النهاية
في حرم الخليفة
وليله المسكون بالأشباح والملالة

وفي هذه الحياة حيث تسود الكراهية ، وحيث لا مكان للحب ، يبقى الموت هو الرفيق المخيف ، هو العدو الذي ما من صداقته بد ، وهو معنا في الطريق ، في صفحات الكتاب ، وعلى سرير النوم . إنه ينتظرنا عند نهدي الحبيب ، « يشق مجراه بلحم الصمت » ، ويسير مثل كلب الصيد . هذا ما يقوله المقطعان الرابع والخامس :

من أين جاءت هذه الأشباحْ ؟
وأنت في سريرها تنام يا وضاح
لعلها نوافذ القصر ، لعل حرس الأسوار
لم يُغلقوا الأبواب
رأيتُ في نومي على نهديكِ نهر الموت
يشق مجراه بلحم الصمتْ
وكلبَ صيد ينهش النهدين

وطائر السمان

يبدأُ في رحيله عَبْر مدار غربة الانسان
في العالم المُرْعبِ والأشياء .

فيه أم البنين تروي للخليفة الحكايات الغريبة عن مدن السحر ، وعن الكنوز التي يسيل لها لعابه الملكي :

مِتُّ على سجادة العشق ولكن لم أمُتْ بالسيف
مِتُّ بصندوق وأُلقيتُ ببئرِ الليل
مختنقاً مات معي السرُّ ، ومولاتي على سريرها
تداعب الهرة في براءةٍ ، تُطرِّز الأقمارْ
في بردة الظلام تروي للخليفة
حكاية عن مدن السحر وعن كنوزها الدفينة
ويُدرك الصباح ديدمونة .

ليس الابداع الفني وقفاً على الشعر وحده ، وليست الرؤية الابداعية الى التراث العربي من نصيب الشعر ، فالنثر يشارك — كذلك — في الابداع الفني ، وفي تقديم التراث في إطار ابداعي قائم على الابتكار والكشف والربط الجدلي بين جانب كبير من هذا التراث وواقع العصر الذي يعيش فيه المبدع . وقد قرأنا في الصفحات السابقة من هذه الدراسة نوعاً من الكتابات الابداعية النثرية تمثلت في ثلاثة نماذج حاولت اعادة كتابة قصة « وضاح اليمن » — المأساة ، وقدمته لنا من زوايا رؤيوية ، مختلفة ، وبأقلام

وقد استدعى الخليفة ـــ في ذلك الوقت المبكر من ذلك الصباح الدمشقي ـــ استدعى مفسر أحلامه وحكى له ما رأى في المنام ، فتردد المفسر في تعبير حلم الخليفة ، وطلب اليه أن يصف له الرأس المقطوعة ، فقال : فم صغير . عينان واسعتان . شعر أسود طويل . أنف أقنى .. ووجه مستدير . حينئذ يتنبه المفسر الى صاحب الأوصاف فيقول : « هذه أوصاف لشاعر يمني يسمى وضاح اليمن .. » .

هذه بداية تراجيدية كما يقول بعض الزملاء ، ولكنها بداية فنية إبداعية آسرة . وهي تسقط في كلمات قليلة ما لا تستطيع أن تقوله عشرات القصائد ، رأس الشاعر اليمني المقطوعة والساكنة في قعر الدلو والطالعة من البئر العذب الوحيدة بين الآبار المسمومة الكثيرة الموزعة في الصحراء ، هذه الرأس تقوّل الكثير والكثير جداً ، ولا أحب أن أفضح الاسقاط السياسي والفكري بأكثر من هذه الكلمات .

إن عادل أبو شنب وهو يبدع عملاً فنياً ، لم يلتزم ـــ كما سبقت الإشارة الى ذلك ـــ بالأحداث التاريخية ، وبما ورد من أخبار عن سيرة شاعرنا القديم . وهو أيضاً يبدع أجواءه القادرة على شد القارىء أو المشاهد ، لم يبدأ من حيث انتهى الآخرون

البياتي ، وما نسجه حول شخصية وضاح من هموم عامة وخاصة . وفيما يلي رؤية أخرى للشاعر علي أحمد سعيد « أدونيس » في قصيدته الصغيرة (مرآة لوضاح اليمن) . وأدونيس أكثر الشعراء العرب الجدد احتفاءً بالتراث ، وأقدرهم على الاسقاط النظري والنفسي ، وعلى التقاط خيط الرؤيا من أعمق أبعادها وفي أوسع تعابيرها . وفي أعماله الشعرية تنهض عشرات الشخصيات التراثية ، وفي مراياه الكثيرة عشرات من الأشخاص والمدن والأشياء التي يتعامل معها تعاملاً فنياً رامزاً أو اشارياً .

وفي ديوان « المسرح والمرايا » يقيم أدونيس مسرحاً شعرياً للشخصيات التراثية وللكائنات الأخرى ، ومن خلالها يستكنه صور الماضي متعانقة بالحاضر . هذا هو أبو العلاء ، وذلك هو معاوية ، وهنا يقف الحجاج ، وهناك أورفيدس ، وهذه مرآة لبيروت ، وتلك مرآة لدمشق . وأدونيس باختصار ــ هو الشاعر العربي الأول الذي عبر عن الطموح الشعري المعاصر لتوظيف العمل الفني القديم في أشكال جديدة للتعبير عن العلاقات والتحولات الاجتماعية الجديدة . وهذه مرآته لوضاح اليمن والذي قدم لها بشطر بيت « لوضاح اليمن » وهو

قد يكون وضاحنا الشاعر وقد يكون وضاحاً عربياً جديداً معاصراً :

وضاح ، هل صحَوْتَ ، هل رأيت
حيثُ انتهى الماضي وما انتهيت
عباءتي ورأسي المسروق ؟
فحصت كل دير
نقَّبت كل بيت
فتشت كل دن
سألت قهرمانة الجن ...
فأمس والمفتاح
يفتح باب بيتها
أُنزلتُ في صندوق
مثلك يا وضاح
وأُنزِلَ الصندوق
في البئر ...
كان صوت
يقول : « كل أرض
بئر

... والنهر لا ينام
وقاسيون حارس كالدهر لا ينام
والنخلة الهدباء لا تنام
والعشب لا ينام
والخبز ليس نوماً
والحب ليس نوماً

إن الشاعر الفذ هو الذي يستخدم الأسطورة أو الشخصية التراثية أو القناع التاريخي كعنصر جديد يضاف الى عناصر القصيدة وهي الموسيقى ، والصورة ، واللغة . ولأنه ـــ أي الشاعر الفذ ـــ يدمج الأسطورة في القصيدة ويجعلها جزءاً من هذه العناصر ، فإنه يعطيها من الايحاء ومن الأداء الفني مالم تكن العناصر الأخرى قادرة على أن تعطيه مجتمعة .

وبعد أن ألقينا نظرة عابرة على رؤيتين شعريتين إبداعيتين حول وضاح اليمن ، نلقي نظرة قد تكتمل بها الرؤية الابداعية عن هذا الشاعر ، وذلك من خلال استعراض قصيدة الشاعر سليمان العيسى « بطاقة حب الى وضاح اليمن » . وتتألف

أُزيحُ غِطاءَكَ الأَزَليّ
أمسحُ وجهكَ الدامي
بآلامي ..

أصبُّ بسمعكَ الحاضرْ
أتسمعُ أيها الساحرْ ؟

حكايُتنا أَحَدُّ أَسىَ
أتحملُ من دمي قَبَسا ؟

حكايتُنا بلا سَمَرِ
وهبتُ حروفهَا عُمُري

○

يقالُ تَفَجَّرَ الصندوقُ يا وضاح فاليمنُ
تجرُّ وراءَها الكفنَ العتيقَ فيسقطُ الكفنُ
وتَبحثُ عن خيوطِ الشمس بِحيثُ تَحجَّرَ الزمنُ
فتنهار العصورُ ، ويستفيقُ السفحُ والقُنَنُ

عِطاشُ ؟ مايَهُمُّ شفاهَنا والليلُ يحترقُ ؟
جياعُ ؟ مايَهُمُّ جلودَنا وخيامُنا خِرَقُ ؟
حُفاةَ ؟ تحتَ أخمصنا
ستولَدُ ، تولدُ الطُّرُقُ
ويُزرَعُ في العيون المُطْفَئاتِ النورُ والحَدَقُ

تعوْدنا حريقَ الرملِ يا وضاح ، لا تَسَلِ
ويا أقدامَنا غوري
بهذا الشوكِ واشتعلي
سنولَدُ وحدةً ...
سنعود يا صنعاء ، يا عدن !

○

قدِمْتُ اليكَ يا وضاح منِ أقصى الأساطيرِ
قدمتُ اليك تأكلني ، وآكلُها أعاصيري
أشيلُ النارَ في الكلمات ، أجدِلُ خصلةَ النورِ
أبشّر بالكنوز الخضر خلف صَفاقةِ السور

على شفتيَّ تزدحمُ
أميرَ الحب .. يحملُ هذه الصحراءَ أنشودة
ورمحاً عاشقاً ، وحبيبةً بالنجم مرصودة
أعِرْني من عباءتك القديمةِ خيطَ إبداعِ
أنا الآتي الى الأوجاع أحمل نهر أوجاعِ
وفي عينيَّ أنتَ
وغربةُ الأجيال ، يا وضاح
واليمنُ ..

○

قدمتُ اليك ..
منذ تحرَّكَ الانسانُ مَرَّ أبي
هنا ، وبنى ، وصبَّ النور قبل النور في الحِقَبِ
فلو زحزحتُ أيَّة صخرة أيقظتُ سيف نبي
وزهو حضارة نامت على قنديلها العربي
ونمنا .. وانطوى الخبرُ
فيا أنقاض ، يا حجرُ
ويا موتاً يضيع الموت في دهليزه المحموم
يا خَدَرُ ..

الى حُلمي العظيم .. بأعين الأطفالْ
وموجُ الأطلسيّ عباءتي السمراءُ واليمنُ

بين الاطلسي واليمن ، وعبر عيون الأطفال ، والأطفال هم رمز المستقبل في قاموس سليمان العيسى . بين المسافتين ، وعبر تلك العيون الجميلة المتفائلة يرحل الشاعر الكبير . وبين وضاح الأمس ، ووضاح اليوم تتجسد في مخيلته صورة العربي الدفين ، او الذي يُراد له أن يظل دفيناً .

علاقات وثيقة بين الأمس العربي واليوم العربي تنمو عبر تفاعلات الزمان وعبر تجليات المكان . وضاح عند الاستاذ سليمان ليس شخصاً لكنه شعب ، والقصيدة عنه ليست حكاية أو كلمات لكنها رحلة ، لذلك فما جرؤت على تمزيقها ، وأشفقتُ من نثر صورها ومعانيها . هي من الخارج رحلة من دمشق الى صنعاء ، ومن الداخل رحلة من عباءة الوجع القديم إلى عباءة الوجع الجديد . من البحث عن الصندوق العتيق الذي اختفى معه وضاح الى البحث عن قنديل الحضارة العربية في دهاليز الواقع العربي الراهن .

زيد الموشكي ... الشاعر الشجاع

ـ ١ ـ

كانت سنوات الحرب العالمية الثانية ـ على مرارتها ـ المناخ التاريخي لميلاد الحركة الأدبية الحديثة في اليمن شعراً ونثراً ، فقد رافق اشتعال هذه الحرب اشتعال آخر في المشاعر والنفوس ، ووصل لهبه الى مناطق من العالم ما كانت لتصحو لو لم تنطلق أصوات المدافع ، وتحتدم انفجارات القنابل . ومع ارتفاع الارهاصات الأولى لمدافع هذه الحرب ١٩٣٩ ارتفع أول صوت حديث ومعاصر في اليمن ممثلاً في مجلة الحكمة اليمانية التي ظهرت في يناير ١٩٣٩ وساعدت الأدباء في هذا الجزءالمغلق من العالم على أن يتحسسوا قيودهم ويتأهبوا للانطلاق من واقع الجمود

الامام العجوز ، فقد انتقلت المواجهة الفكرية المستنيرة من صفحات المجلة الى المجالس والندوات الاخوانية ، وتحولت النقمة من الصعيد الأدبي والفكري الى الصعيد السياسي ، وأصبح التنفس العلني المحدود تنفساً مكبوتاً عارماً يبحث عن زمن للانفجار . وأستطيع أن أفترض ــ اعتماداً على استقراء كثير من الظواهر الثقافية التي سبقت هذه المرحلة ــ ان بواعث الثورة على الامام يحيى ونظامه المهترىء ــ حتى مطلع الأربعينات ــ لم تكن شاملة ، ولم تكن فكرة الاطاحة به وبنظامه من الأمور التي صنعها الكبت الفكري والارهاب الثقافي . كانت الثورة قبل ذلك منصبة على مظاهر التخلف والظلم ، وعلى بقاء البلاد بعيداً عن مقومات الحياة المعاصرة ، مما يجعلها لقمة سائغة للقوى الطامعة ، ويجعل أبناءها في آخر الصفوف ، وخارج الزمن الحديث .

في هذا المناخ المزدحم بالعوائق من كل نوع ، والاحباطات من كل نوع ، والنابض بالأحلام والآمال ، ظهر الشاعر الفارس الشجاع زيد الموشكي ، وبدأت بواكيره الشعرية تخرج الى الناس معبرة عن مشاعر انسان قلق متوثب رافض . وكانت قصائده التي ظهر بعضها في مجلة الحكمة صورة لنفسه الثائرة الطموحة . كان بعض هذه القصائد مديحاً ، وبعضها

لتدريس أبناء الإمام . وفي مصيف « السرّ » استقر الشاعر الأستاذ يقرأ ويعلم ويتأمل ، ويكتب القصائد الهازلة والساخرة والناقدة ، ومنها تلك القصيدة الساخرة التي بعث بها الى الامام يحيى أو قرأها عليه في مجلس من مجالس القات ، وتحدث فيها عن القصر الذي بناه الامام في « السر » ولم يبن الى جواره مسجداً يؤدي فيه الناس صلاتهم ويكون بيتاً لله بجوار بيت الإمام :

مولاي لِمْ لا تُنْصِفُوا داركم
وهي التي بالسر لم تعتد
أيدتمو داراتكم كلّها
في الحسن بالمسجد والمشهد
الا التي في السر ما ذنبها ؟

لا تتركوها ضحكةَ الحُسَّد
أترابها فازت بمطلوبها
وهي من المطلوب صِفْرُ اليدِ
والنفس لا تسمح عن حقها
الا إذا كان الى سؤودِ

لا أشك في أن هذه القصيدة الساخرة الصريحة قد سببت للشاعر مضايقات كبيرة ، وانها قد جعلت الامام يحيى يحقد عليه ويتحين الفرص المناسبة للبطش به . وقد أدرك الشاعر هذه الحقيقة وعبر عنها بعد ذلك في قصيدة أخرى ، قصيدة يتسلل الشاعر خلالها الى أعماق الإمام لكشف خفايا نفسه العامرة بالحقد والطافحة بالكراهية لمن يحب وطنه أو يعبر عن همومه وأشجانه . وقد زاد من حقد الإمام وكراهيته لهذا الشاعر الساخر الشجاع صلته التي لا تنفك تزيد وتتعمق بآل الوزير ، هذه الأسرة التي شاء قدرها أن تسهم بتحطيم الإمام نفسه وأن تقوده الى مصرعه بعد سنوات معدودات .

كان الموشكي بوصفه مدرساً لبعض أبناء الامام من الأشخاص القليلين الذين يحضرون مجالس الامام يحيى ويشاركون في الأحاديث الأدبية والفقهية . وقد أدرك ــ كما أسلفت ــ ان الإمام بدأ يضيق به ، ويتعذب من وجوده في مجالسه . تصور لنا ذلك كله قصيدته التالية التي وضعت حداً لتلك العلاقة المتمردة ، علاقة الثائر الحالم بالطاغية المتكبر . يقول الموشكي واصفاً ذلك الحال :

وما أنا إن أرهقتني غير واحد
من العالم المرهوق بالجور والعنفِ

القصيدة تكشف عن أشياء كثيرة لا يمكن الحديث عنها بالتخمين . انها تقول ان الشاعر لم يذنب ولكنه حاول أن يمنع الامام عن اقتراف الذنب ، وانه لم يسقط في الظلم ولكنه حاول أن يرتفع بالامام عن السقوط في الظلم . يبدو أن الشاعر قد حاول الدفاع عن انسان كاد يصبح ضحية للطغيان ، وانه — بحسن نية — كان لا يكف عن نصح الامام واثنائه عن ارتكاب الجرائم في حق المواطنين . لكن الطغاة يكرهون النصائح بالقدر الذي يكرهون به أصحابها . انهم فوق النقد ، فوق النصح ، وعصر الخلفاء الراشدين ، الذين كان المسلمون يقومون انحرافهم بالسيوف ، انتهى منذ زمن طويل ، ولم يعرفه المسلمون الا في فترة قصيرة مرت كالحلم الجميل .

كان الموشكي شاعراً نقياً ومناضلاً شجاعاً . لم يكن يقبل المهانة أو يرتضي الاذلال حتى ولو بالنظرات . كان يحس أن الامام يلحظه بنظرات حاقدة ، وانه يبيت له أمراً . الطريق شاق ، والجهل يطوي كل شبر من البلاد . ماذا يفعل ؟ أين

وكلما تقدم به العمر زادت محافظته ، وغالى في تزمته ، حتى أصبح أكثر الحكام في العالم رجعية وتحجراً . ولم يكن يعتقد أن ابنه وولي عهده أحمد صورة منسوخة طبق الأصل عنه مع اختلاف في التفاصيل . وقد أقنعته التجربة الجديدة في تعز أن بيت حميد الدين لا خير فيهم جميعاً ، وأن المشكلة معهم لا تكمن في شيخوخة هذا وشباب هذا ، في تقدمية ذلك الآمر أو تعصب ذلك الأمير . انه بيت تعطلت في أبنائه القيم الوطنية والدينية والاخلاقية ، وان تظاهر بعضهم بخلاف ذلك . تلك هي خلاصة التجربة التي خرج بها الموشكي من مرحلة تعز ، وهو ما عبر عنه في قصيدته التي قدمنا جزءاً منها ، وهي من أجهر قصائده وأشهرها . يقول في هذا الجزء منها مخاطباً مواطنيه ، وكاشفاً أمام أنظارهم أبعاد تجربته وتجربتهم مع الإمام يحيى ومن بعده ولي العهد ، ثم مع كل بيت حميد الدين :

بنـــي اليمن الميمـــون إنَّ عليكـــمُ
فرائضَ لم تنفكُّ منكم على الكِتْفِ
أأحسنتمـو بالمستبديـــن ظنَّكـــم ؟
وهم داؤكم لو تعلمون الذي يشفي

فان يك أهلاً للخلافــة ملتمــو

اليــه والا فانبُــذَنَّ الى الخلــفِ

على انني من عدله الدهرَ يائسٌ

وفي أهله من عبرة الدهر ما يكفي

وبيت حميد الدين بيت مُعَطَّــلٌ

من الخير للاسلام والوطن العرفِ

له أسرة ما بين لاه وعائــــرٍ

وذي إحْنَةٍ فظ على شعبه جِلْفِ

يقول بعض زملاء الموشكي من الاحياء إنَّ ولي العهد أحمد كان يحتفظ بنسخة من هذه القصيدة بين أوراقه الخاصة ، لأنها تدعو الشعب أن يخرج شاهراً سيوف أبنائه في وجه الامام يحيى . وكانت تلك أول دعوة من نوعها لا للخروج على الامام فحسب وانما للقضاء عليه واختيار ابنه أحمد للامامة من بعده ، وان كان الشاعر يؤمن كل الإيمان أنه يائس من عدل ولي العهد ، ويائس من كل فرد في أسرته . لقد كانت وثيقة ادانة للشاعر لا يستطيع منها مخرجاً . ومع ذلك هل كانت نفسه تعرف الخوف أو تحسب للموت حساباً ؟

تطورت الأمور على نحو لم يكن في الخيال ، وجد من الأحداث ما كان في الحسبان وما لم يكن في الحسبان ، ووصلت الألاعيب الأحمدية الى نهايتها بعد أن نزع آخر قناع عن وجهه الحقيقي . لقد شهد الأستاذ الزبيري في مقدمة ديوان « ثورة الشعر » لولي العهد أحمد بأنه كان ممثلاً داهية ، لا يفرغ من مشهد حتى يدخل في مشهد آخر . لكن الوقت الذي يقضيه الممثل على الخشبة لا بدّ أن يكون قصيراً مهما طال زمن المسرحية . وهذا ما حدث بالفعل مع الممثل أحمد حميد الدين . لقد أنهى فصول المسرحية وبدأ مع المشاهدين فصلاً جديداً من المواجهة والصدام . وكان الموشكي أول من اكتشف اللعبة وآخر من فر من القصر .

— ٣ —

يقول الأستاذ محمد عبد الله الفسيل في ملحق صحيفة الثورة العدد ٨ — ٧ — ٨٠ تعقيباً على ما نشر في صحيفة ١٣ يونيو حول رسالة منسوبة الى الشهيد الزبيري (في جلسة ضمت البدر وبعض زملائه في الدراسة ومنهم الاخوة أحمد محمد الشامي ، وابراهيم الحضراني ، وأنا ، دار نقاش حول عمر

والده .. بل يمكن أن نقول إن ولي العهد كانت لديه معلومات عن أن نشاط المثقفين العصريين قد تحول من نشاط أدبي الى نشاط سياسي منظم ، فاتخذ من النقاش في مجلس البدر وسيلة لتفجير الموقف ضد العصريين وعلى رأسهم الزبيري ونعمان والموشكي بالدرجة الأولى) . ذلك ما كتبه الأستاذ محمد الفسيل وهو شاهد عيان ، عن فترة التحول في أساليب ولي العهد ، وعن خروجه من مرحلة المهادنة الى مرحلة المواجهة مع الأحرار ، سواء أكانوا مثقفين أم غير مثقفين . وفي أعقاب هذه الغضبة « الأحمدية » مباشرة قرر الزبيري ونعمان الفرار الى عدن حيث يبدأان ، أو بالأصح ، يستأنفان نشاطهما الوطني . ولم يرافقهما الموشكي بالرغم من أنه كان أحد المعنيين الأساسيين في التهديد . وقد فضل البقاء حتى ينتظر مصير زميليه .

وقد كتب في هذه الفترة رسالة شعرية الى صديق له يحدثه عما حل بالأدب العصري وبالعصريين ويصف له ما أبداه به ولي العهد من وحشية وفظاظة في أسلوب تقريري طافح بالمرارة والألم :

سائلي عن مصيبة الأدب العصري

ومـــا ذا قد حل بالاخـــوان ؟

ما أشق الحياة ما أتعب العيش
واضنـــــــــاه للأديب اليماني !
ليس شيء سوى الفـرار علاجـاً
وبهذا الفـــرار نيـــل الأمـــاني

وقد عقب الأستاذ هلال ناجي في كتابه « شعراء اليمن المعاصرون » على البيت الأخير الذي يذكر فيه الشاعر الفرار كوسيلة لنيل الأماني ، عقب بقوله : ولقد لامه بعضهم على أنه رأى الهجرة سبيلاً لمواصلة الكفاح ونيل الأماني ، وهذا الرأي عندهم مرجوع ، لأن أرض الوطن ميدان الكفاح الأصيل ، لكن هؤلاء يهملون انه قال هذا .. ربما في لحظة ضعف انساني .
ولست أدري من هم أولئك الذين لاموا الشاعر والبيت ــ في تقديري ــ لا يحتمل ذلك التفسير ، والفرار في حد ذاته من قصر الطاغية الى عدن لا يدعو الى اللوم ، فالفرار ليس للراحة ولتحقيق الأماني الخاصة ، **وانما هو فرار من أجل الوطن ، وفي داخل الوطن** . لم يكن الموشكي يبحث عن مكان للسياحة والاسترخاء . ومن يقرأ عن وضع الموشكي ورفاقه في عدن ، وما عانوه من تهديد وضرب ، وما قاسوه من فاقة وسوء سكن ، يدرك

— ٤ —

عاد زيد الموشكي الى تعز بعد تجربته النضالية في عدن ، وقد ثارت في السنوات الأخيرة تساؤلات حول أسباب عودته ، وظهرت بعض الكتابات القليلة التي تتناول هذه القضية بالتحليل والاستقراء أو بالحدس والتخمين . وفي الندوة التي عقدها مركز الدراسات في هذا الأسبوع عن المناضل الموشكي في اطار الذكرى الحادية والثلاثين لثورة ١٧ فبراير ١٩٤٨ ، في هذه الندوة طرح كثير من المشاركين وجهات نظر متعددة حول موضوع العودة ، ومنهم من يرى أن أسباب اختلافه مع بعض رفاقه في العمل الوطني قد أدى الى عودته مع عدد من الذين يتفقون معه في الاتجاه . ومنهم من يرى أن أسباب العودة ترجع الى ضرورة تكثيف المواجهة من الداخل . وليس هناك ما يمنع وجود السببين معاً . فقد ظهر في ذلك الوقت المبكر داخل الحركة الوطنية اتجاهان متعارضان ، وظهور مثل هذا الاختلاف في حركة وطنية ناشئة وغير متمرسة ولا منظمة بما فيه الكفاية أمر مسلم به . وقد أثبتت بعض النصوص الشعرية الموجودة بخط الموشكي نفسه حقيقة هذا الخلاف أو الاختلاف ، كما أثبتت

ترتب عليها أشياء كثيرة ذات أهمية كبرى في تاريخ الحركة الوطنية .

والسؤال الذي نطرحه هنا ولا يستطيع الا أن يطرح نفسه ــ على حد تعبير بعضهم ــ هو كيف استطاع الموشكي وبقية رفاقه من الطلائع الاعلامية أن يعودوا الى تعز ؟ وكيف استقبلتهم هذه المدينة بعد أن خرجوا منها خائفين ؟ وبعد أن أعلنوا بالشعر والنثر عن السخط الشعبي العام على نظام الامام يحيى ، وبشروا بالدستور والحياة الحرة الكريمة ، وبعد أن شرحوا لاخوانهم في المهاجر قضية الوطن وربطوهم بهذه القضية الكبيرة التي بقيت شغلهم الشاغل الى قيام ثورة سبتمبر العظيمة !!

لقد وصل ولي العهد أحمد الى عدن في أواخر عام ١٩٤٦ تحت ستار العلاج ، وكانت الخلافات بين الأحرار على أشدها . وحاول بوسائله المختلفة أن يغذيها وأن يصيد في الماء العكر ، لكنه فشل فشلاً ذريعاً . وحاول أن يقابل بعضهم فلم يتمكن ، وعاد من عدن بعد رحلته العلاجية خائباً . وفي تعز بدأ يراجع أساليبه ، ونشط بعض رجاله المقربين في الرحلات بين عدن وتعز في محاولة لتقريب وجهات النظر . وحمل المفاوضون

وهل خففت الظروف الجديدة بعضاً من صراحته المشهورة ؟ يقول كل الذين عاصروه وعاشوا معه هذه الفترة ، وهي الفترة الأخيرة من حياته ، انه كان أكثر جرأة مما كان عليه قبل السفر الى عدن ، وأكثر صراحة منه في أي وقت مضى .

وكان أول عمل إيجابي قام به الموشكي بعد العودة الى تعز المشاركة في استصدار فتوى شرعية يستطيع أي فرد أو أفراد من أبناء الشعب بموجبها القضاء على الامام يحيى باعتباره طاغية متآمراً على تجويع الشعب وإذلاله ، وتبديد مقوماته الفكرية والمادية ، ولأنه استأثر لنفسه ولعائلته بأموال المسلمين ، بالاضافة الى ما ارتكبه من جرائم كقتل العلماء ، وسجن الأحرار ، وهدم البيوت . وكان ممن شارك في التوقيع على الفتوى العالمان الجليلان الامام الشهيد عبد الله الوزير ، والشهيد حسين الكبسي . وهذه الفتوى ــ التي ما تزال موضع البحث والتحقق ــ هي التي أقنعت الثوار الأحرار الذين اختيروا للقضاء على الامام يحيى بأن عملهم لا يتنافى مع الشرع ، وانهم بعملهم الفدائي انما يطبقون حكم الله في الطغاة والظالمين وأعداء الشعوب مهما تقدمت بهم السن أو بلغ بهم العمر أرذله ..

ونثره . ولا بد أن نعترف ــ هنا ــ أن تقصيراً مخجلاً قد حدث من جانب الأدباء والدارسين في حق الموشكي الشاعر والناثر . وربما أن ضياع كتاباته الشعرية والنثرية قد ساعد على تجاهله واهماله كل هذا الوقت الذي يزيد عن ثلاثين عاماً ، منها سبعة عشر عاماً في عصر الثورة التي بشر بها وعمل من أجل قيامها . وإذا كان شعره من حيث الكم لا يوازي حجم نضاله وحجم معاناته ، فإن هذا الشعر من حيث الدلالة الوطنية والريادة للقصيدة الثورية والسياسية ، يشكل حلقة هامة في سلسلة الشعر النضالي ، لا في بلادنا بخاصة ، ولكن في الوطن العربي بعامة . وفي هذا المجال ــ وأقصد به مجال الكم الشعري ــ يمكن تقسيم الشعراء الوطنيين في بلادنا الى ثلاث فئات ، وهي :

أولاً : الشعراء الذين لا يتوازى شعرهم مع حجم نضالهم ، ومن هؤلاء الشاعران المناضلان الموشكي والمسمري .

ثانياً : الشعراء الذين يرتقي شعرهم الى حجم نضالهم ويقف الزبيري في هذا المجال متفرداً .

ثالثاً : الشعراء الذين يفوق شعرهم حجم نضالهم وهؤلاء هم بقية الشعراء دون حاجة الى تحديد الأسماء .

وقد مر شعر الشهيد الموشكي بثلاث مراحل ، تكاد

وقد كان زيد الموشكي ــ وهو ناقد دقيق الملاحظة ــ متواضعاً ، يدرك جيداً أبعاد موهبته الشعرية . ولم يكن الشعر بالنسبة له إلا وسيلة من وسائل المجابهة وإثارة الحماسة في نفوس المناضلين . ويروي الشاعر الأستاذ ابراهيم الحضراني أن ولي العهد أحمد عندما أنعم على الشهيد الزبيري بلقب شاعر اليمن ثار عدد من صغار الشعراء والنظامين ، وقال بعضهم : هذا ظلم يا مولانا ، وهناك شعراء آخرون يستحقون هذا اللقب بجدارة أكبر . وعندئذ دعا ولي العهد إلى اقامة مسابقة شعرية يتحدد فيها الشاعر الجدير باللقب . واستجاب للدعوة عدد محدود ، وعندما بدأ الزبيري في قراءة قصيدته جروا هاربين ، وعندما بلغ الموشكي ما حدث سخر من أولئك الأدعياء ومن تطاولهم .

ولعل أكبر ميزة يمتاز بها شعر الموشكي انه شعر يرفض من أول يوم المصالحة مع الواقع السائد ، وانه صورة مباشرة عن حياة الشعب المثقلة بالقهر والانتهاك . ويمكن تحديد الخصائص الأسلوبية والمعنوية لقصائد الموشكي بالملامح التالية :

أولاً : الصدق ، وأهم عناصر الصدق في التجربة الشعرية صدق الاحساس والشعور ، وصدق التعبير عن المعاناة

وتعافون الضيم شربـــاً ولـــو كان
شرابـــاً فيـــه قوام النفـــوسِ
يا بني شعبنا أفيكم فتى يغضب
حقاًلربـــه القُـــدُّوسِ ؟
إنما المرء بالنـــوال وان يلـــبس
أثـــواب العـــدل والتقـــديس
ناظـــراً في مصالح الشعب ميـــالاً
الى الخير نابـــذاً للمكـــوس

الشاعر هنا في هذا المقطع الشعري يدعو أبناء شعبه الى النهوض والمخاطرة في سبيل تحرير الوطن ، وهو لا يطالب الآخرين بما لا يطالب به نفسه أولاً ، ولا يدفع المواطنين الى الموت ويختفي في بيته ، لكنه يتقدمهم في الموكب ، ويضع رأسه على كتفه . انه لا يكتفي بالبحث عن الأبطال الذين ينبغي أن يموتوا لتغيير الواقع ، بل يكون أول من يموت لتغيير الواقع . وهذا هو الصدق ، وهو الاتساق المطلوب بين القول والفعل ، بين التعبير والأداء .

لقد طال هذا النوم حتى كأنكم
أوى منكم الأقصى الى الكهف والأدنى
ولكنه كهف شديدٌ ظلامهُ
مخوف ، وأهل الكهف نالوا به أمنا
ألا أيقِظوا أحلامكم وتنبَّهوا
فما الغرب أولى بالعلا في الدُّنىَ منا
ألا فانهضوا فوراً ليسلم عزمكم
وكونوا يداً كيما نذودَ الردى عنا
أميطوا جلابيبَ الجهالة عنكمُ
وعن عزكم واستنطقوا الضرب والطعنا
فما في حياة الذل خير لعاقل
وفي موته بالعز ليس يرى غُبْنا
أما فيكمُ من غَيْرة وحميَّةٍ
على الدين والأرحام والأرض والأَبْنا ؟

يبدأ الشاعر قصيدته مهدداً ومتوعداً ومتنبئاً بما سوف يحدث . وقد حدث بالفعل ما تنبأ به الشاعر ، وتحقق تهديده

يجعل من السهل على القارىء تمييز شعر الموشكي ، والتعرف على ملامحه من بين شعر معاصريه جميعاً ، بل ومن بين شعر الذين جاؤوا من بعده . لم يكن يُعْنى بالأسلوب ، ويحفل بالشروط الجمالية للقصيدة ، أو يميل الى إثقالها بالمحسنات البديعية والتعقيدات والمعوقات المعنوية .لكنه كان يُعْنى بامتلاك القضية والتعبير عنها . وقد يظن البعض أن الشاعر زيد الموشكي لم يجد الوقت الكافي لتحسين وسائله التعبيرية ، ولكن الأمر خلاف ذلك تماماً ، فقد كان مقلاً في أشعاره ، وكان له من الوقت ما لبقية الزملاء من الشعراء المجايلين له ، لكنه ارتضى هذا الأسلوب ، وكان أقرب الى تكوينه الواضح السهل الحاد المباشر .

وحين أمر ولي العهد أحمد بالقاء القبض على بعض الأحرار في منتصف الأربعينات ، والسير بهم حفاة الأقدام بعد أن أثقل أجسادهم بالسلاسل ، وأيديهم بالمغالق ، هال الشاعر ما رأى وسمع ، وكتب قصيدته الدالية التي لم تكن سوى منشور سياسي منظوم ، فيه من البساطة الصادقة والصدق البسيط ما يصل الى القلوب ، ويحرك خامد المشاعر :

قضى باحترام الدين والعرض والدما
فلم لا ترى الا الخلافَ له ردا
وما زلت في توسيع دائرة الهوى
مُلحاً الى أن جُزْتَ في فعلك العدا
والا فهل ظلم النساء وهتكها
حلال ولو في دين من يعبد الصَّلْدا ؟

ذلك هو صوت الموشكي الشاعر ، بساطة في التعبير ، وبساطة في السلوك . كان يرفض التصنُّع ، ويريد أن تكون أشعاره كأفعاله تماماً ، نابعة من عفوية لا تعرف التعقيد والغموض ، ومن تجربة لا يجد المتلقي أية صعوبة في استيعابها والانفعال بها .

رابعاً : التعبير عن الجماعة .. منذ عشر سنوات تقريباً وأنا أبحث عن قصيدة واحدة للموشكي يتحدث فيها عن نفسه ، عن ذات الشاعر ، عن رؤيته الفردية ، لكنني أخفقتُ في البحث . وحين وجدت منذ أسابيع قصيدة للشاعر زيد عنوانها « الى أم أولادي » قلت في نفسي هذا ما تعبت في البحث عنه طوال السنوات . وأقرأ

ويحيى قبلها أدمى فؤادي حين لا يدمى
مرضت لموته حولاً وغيري يمرض اليوما
ويا أروى لقد طيرت من ألحاظي النوما
وبلبلتِ أباً يخشى على أمك أن تعمى
عيال كلهم كانوا نجوماً تفضح النجما
فقدناهم بعام واحد يا سوء ما حُمَّا
رماهم حادث الايام سهماً نافذاً أصمى
واني الان في قلق على أم لهم عظمى
لها قلب رقيق لا يطيق لحزنهم يوما

كان الموشكي ، في عدن على الأقل ، زميلاً للشامي . وقد كتب الأخير في هذه الفترة مجموعة من القصائد الرومانسية الحزينة ، وكانت مظاهر الجديد الشعري طاغية في تلك الفترة ، وهو جديد رومانسي يجعل ذائقة الشاعر مرتفعة . لكن الموشكي والزبيري هما الشاعران الوحيدان اللذان كانت لهما من القضية الكبيرة مناعة من الوقوع في أسر الذات ، أو الارتطام بشيء ما خارج القضية العامة . وكانت روح الشعب سارحة منطلقة تغذي ضمير الشاعرين ، وتلهم الروحين الكبيرتين التعبير عن الجماعة ، والتبشير بالزمن الثوري .

زيد الموشكي مفكراً

ـ ١ ـ

كتابة تاريخ الثورات علم صعب ، والكتابة عن الثوار علم أصعب . وفي الشعوب التي تحترم تاريخها وأبطالها لا بد أن يمر وقت طويل على الحدث التاريخي حتى يتم استيعابه وتحويله الى عمل تاريخي . وبعض هذه الأحداث ينتظر أربعين أو خمسين عاماً قبل أن يتمكن المتخصصون من دراسته دراسة علمية تاريخية لا تخضع لأهواء صانعيه ، ولا تقع تحت تأثيرات أية قوة أو سلطة محبذة لذلك الحدث أو مناقضة له .

والمؤرخ الوطني عالم ، شأنه في ذلك شأن العالم الفيزيائي

كثير من الحقائق والوقائع . وكان علينا بعد نجاح ثورة سبتمبر الخالدة أن نقوم بمسح شامل للمسار الوطني ، وتتبع جذور الثورة . لكن المشاكل التي جابهت الثورة الوليدة ، وما أعقبها ، قد جعلت من المستحيل القيام بذلك الدور الوطني ، فضاعت بذلك كثير من الشهادات الحية التي كان يمكن أن يرجع اليها الباحث للافادة من خصوصيتها التاريخية ، لما تتميز به من مواجهة للواقع ، وما يمكن أن تلقيه من أضواء حول مفهوم التغييرات التي حدثت بعد هذه الثورة المذبوحة (ذبح الامام بعدها سبعين مناضلاً) .

وإذا كان الحس التاريخي بأهمية هذا الحدث الكبير قد استيقظ متأخراً ، فينبغي أن نكون على حذر من تلقي أية معلومات أو قبولها على عواهنها دون تحليل أو تحقيق ، وأن لا يكون اهتمامنا بهذا الحدث التاريخي أو ذاك نابعاً من ردود أفعال تجاه الواقع ، أو تجاه الماضي القريب أو البعيد ، فالتاريخ ملك جميع أبناء الشعب إن لم يكن ملكاً للبشرية بأجمعها . والخلط والعبث في صفحة من صفحاته خلط وعبث في عقول الناس والأجيال .

أمثال الوزير ، والمقبلي ، والجلال ، والأمير ، والشوكاني ، هذه الآثار التي تشجب التعصب ، وتمت الى فكر المعتزلة الأحرار بصلة الاجتهاد ، قد شكلت فكر الطالب الذي صار بعد ذلك مدرساً وثائراً .

وجاءت مدرسة صنعاء بعد ذلك لتعمق الصلة بين الطالب وحرية التفكير . وكلما ازدادت قراءاته في آثار السلف العظيم زاد إيمانه بأهمية الاجتهاد ، وأهمية الحرية ، وقادته هذه الى التزام جانب الحرية في كل موقف من مواقفه العلمية أو العملية . كان الفقهاء في ذلك الحين يعرفون الاجتهاد في شيء واحد ، وهو إرضاء صاحب الجلالة الامام . وكان بعضهم قد نجح في قصقصة أجنحة الفكر الديني ، وفي تدجينه وجعله فكراً للسلطة ، وجعل الجماهير تتقبل كل أعمال الحكام على أنها قضاء وقدر . وكلما زاد الظلم والعسف زاد الاذعان والانقياد . وتحول مذهب الخروج على الظلمة ومقاومة الجور الى مذهب استسلام .

من ذلك الواقع خرج الموشكي ، ومن ذلك النبع خرج فكر الموشكي . لم يكن سنياً الا إذا كان الوزير والأمير والمقبلي

وكانت هذه الأبيات للموشكي رداً على أبيات منسوبة الى الشاعر حسن بن علي بن جابر الهبل ، وهي :

المُقُبلـــــيُّ ناصِبـــــي
أَعْمـى الشقـــاءُ بَصَره
لا تَعْجَبوا من بُغْضه
للعِتْـــــرَةِ المُطَهَّـــــرة
فأُمُّـــــه معرفـــــةٌ
لكـــنْ أبـــوه نَكِـــرَةْ

لقد استهجن الموشكي هجاء المفكرين وتشويه سمعة الاعلام ، وأكد بذلك أصالة الفكر الذي ينتمي اليه ، ويدعو اليه ، وهو فكر متجرد عن التعصب ، بعيد عن الديماجوجية ، يرفض الانسياق وراء العواطف المسطحة . وكان اعجابه بالمقبلي تعبيراً عن الاعجاب بالوزير والجلال وبقية الطليعة المؤمنة المتحررة ، الداعية الى تحرير المذهب من التعصب والانزلاق وراء الأهواء والخصومات الدنيوية .

كانت تلك هي المدرسة الفكرية الأولى للموشكي الثائر الشاعر المفكر . ولم يتوقف الموشكي في تكوين فكره الديني

« فولتير » و « روسو » ، وغيرهما من مفكري الثورات في أوروبا . إلا أن آخرين رفضوا هذا القول . ولست أدري على أي شيء يقوم هذا الرفض ؟ ولماذا لا يكون الشهيد الموشكي قد قرأ شيئاً أو أشياء من آثار هذين المفكرين وغيرهما عن طريق المترجمات التي بدأت منذ مطلع القرن العشرين . وكيف يستطيع الشاعر أحمد الشامي زميل الشهيد أن يتحدث في شعره عن « روسو » ، وعن كتابه « العقد الاجتماعي » ، ولا يكون قد قرأه أو قرأ عنه . وهذان البيتان للشاعر أحمد الشامي من قصيدة يتحدث فيها عن استقلال لبنان وذلك في غضون عام ١٣٦٥ هـ قبل استشهاد الموشكي بثلاثة أعوام .

أينٍ « روسو » وأين ما حرَّرتْه
كفُّــه من مبادىءٍ وعقــود ؟
أنكَرتْهـــا باريسُ في سفـــح
« بيروت » ..
وعـاثت بها فيـا لَلْجُحـودِ !

وفي عام ١٩٤٠ كان الشهيد أحمد المطاع يستشهد في كتاباته عن « اللغة وتاريخها » بفقرات من مؤلف للمفكر

يمضي الى حديقة فكتوريا القريبة لينهل ما يشاء من ألوان المعرفة في جو تتنامى فيه مظاهر الحضارة وطلائع معالم التطور . وكان يبدو ، وهو غارق في حوار مع كاتب أو شاعر ، كواحد من رجال عصر النهضة في باريس أو لندن أو روما ، أولئك الذين صنعوا عصر التنوير ، وقادوا فكرياً الثورتين السياسية والصناعية .

والآن أين يكمن ما تبقى من فكر الموشكي ؟ وما هي معالم ذلك الفكر ؟ والاجابة على هذين السؤالين تستدعي دراسة أو مراجعة ثلاثة أشياء ، هي بدون ترتيب :

أولاً : شعره الذي يحتوي جانباً كبيراً من فكره الثوري ، ونشاطه العقلي عبر أعوام دراسته ونضاله .

ثانياً : مواقفه تلك التي عبر من خلالها عن مضمون فكري جعله ابناً شجاعاً لعصره أو سابقاً لعصره وزملاء عصره .

ثالثاً : كتاباته النثرية أو ما تم العثور عليه من تلك الكتابات المتناثرة في المجلات والصحف والمحفوظة في بعض الأوراق من كتابات لم تنشر .

وقبل القراءة العابرة فيما تبقى من أوراق هذا الفكر ،

المعتمد ، وانما هي ناحية من نواحي الفن الهزلي الذي هو ، كاسمه ، باطل في باطل . أعني لا غاية له ولا جدوى سوى قطع الوقت أو قتله ، أو اراحة النفس بالتنقل من نصب الجد في بعض الأوقات .

تلك هي سجيتي يا اخوتي ، وأظنكم توافقوني على حقيقتها . ويمكن أنكم لا تعرفون هذه الحال الأخيرة ، حال الهزل والمجون ، لأنه تطور جديد من قبل سنتين أو ثلاث تقريباً ، وقد استحسنتها عندان وجدتها انفق في سوق الحظ من الأدب والعلم والصمت والوقار . وقد رجحتها على ذلك نظراً مني الى طلب الظروف لها والمناسبات . وقررت أن الأدب والعلم والصمت والوقار لها أوقات ولها مقامات ، تكون الأرجحية فيها لها . وأرى ان تلك الأوقات والمقامات لم يبق لها وجود اليوم . بل قد يكون العلم والأدب ، وتلك الصفات الجميلة التي قصاراها الاتزان والأبهة ، مما يجمع بين صاحبها وبين نحوسه في هذا الوقت العصيب . وقد يكون في المستقبل لتلك الصفات الأرجح ، ولكن اذا تبدلت أخلاق الجيل ، وتحولت مواهب المحيط . وبعد ، وقبل ، وحال ، تفضلوا بقبول الاحترام والشوق العميق ، هدية خالصة لوجه الاخاء والوطنية ، والسلام عليكم والى اللقاء) .

عند وقوف شاعرها الى جانب القبر النبوي . ولهذا كانت هذه على منوال تلك :

يا عيـــنُ هذا الصَّنَـــم الأكبـــرُ
وهـــذه يَفْـــرسُ والمُنْكَـــرُ
هذا ابـــن علـــوانَ وذا قبـــرُه
يعبـــده العـــالم لا يَفتُـــر
يا عين هذا هُبَـــلٌ آخـــرٌ
وقـــد يفـــوق الأوَلَ الآخرُ
يا عيـــنُ هذا بات يغـــرو على
الاسلام حتـــى خيـــف لو يَظْهـــر
يا عيـــنُ قد ضلت به أمـــة
يسأم منها الحصر اذ تحصر
يا عيـــنُ هذا موقـــف للبكـــا
بالدمـــع أو بالـــدم لو يصدر
ياعيـــنُ صُبـــي الدمـــعَ أو فاغـــمضي
والدمـــع خير والعمـــى أجـــدرُ

وهي قصيدة طويلة تحارب الوثنية بشتى أشكالها .
ويستطيع الدارس أن يدرك أنه أمام عمل فني رائع وبديع . إنه يذرف الدمع ويواصل النوح حسرة على المستوى الذي وصلت اليه الأمة الاسلامية ، ألماً للانحطاط الفكري والتدني الذهني الذي آل اليه المسلمون . وهو موقف فكري يتألق على المدى ، ويشع بلا حدود .

في النثر : ترك الموشكي كثيراً من الكتابات النثرية ، منها ما نشره في مجلة « الحكمة » ومنها ما نشره في « البريد الأدبي » ومنها ما نشر في عدن ، ومن هذه الكتابات ما لم ينشر وظل رهين مخطوطاته . وكنت قد كتبت منذ فترة مقالاً بعنوان « الموشكي ناقداً » وتعرضت فيه لملامح من كتاباته النقدية . وفيما يلي اقتطف بعض السطور من كتاباته المنشورة في « الحكمة » للتدليل على المعارف الفكرية الكامنة في نثره . وامامي الآن مقالان مطولان ، عنوان الأول (الصدق طمأنينة ، والكذب ريبة) ، وعنوان المقال الآخر (من العدل) .يقول في صدر المقال الأول : (بين كثير الأخلاق روابط متينة يؤثر بعضها في انتاج البعض الآخر . فكما أن الصدق نتيجة العقل الكامل وعلو النفس ، كذلك الكذب نتيجة خرق النفس وسفالتها . فمن أراد أن

في المواقف : مهما كانت قدرة الموشكي شاعراً وناثراً في التعبير عن فكره الحقيقي ، فإن مواقفه النضالية كانت أكثر صياغة فكرية وأعمق تأثيراً في الأجيال . وكان موقفه من التحريض والافتاء في ضرورة الخلاص من الامام يحيى موقفاً فكرياً واسع التأثير ، كما كان لاختياره ، ومنذ وقت مبكر ، النظام الجمهوري دليل آخر على اصالة الفكر وخصوصيته . فقد أثبتت كثير من الشهادات الحية أن الشهيد زيد الموشكي كان واحداً من ثلاثة اختاروا عن اقتناع ووعي كاملين الجمهورية كنظام حكم في اليمن لكي تتجنب كثيراً من المآسي والاقتتال . والثلاثة هم الشهيد الأمير علي بن عبد الله الوزير ، والشهيد حسين الكبسي ، والشهيد زيد الموشكي .[1]

ذلك هو فكر الموشكي ، الثائر الذي لم يفتقد النظرة الموضوعية الى الأحداث والمشاكل الاجتماعية . والذي سيظل فكره المتنوع بذوراً للفكر الثوري الوطني ، وعلامة من علامات التحول والخروج من عصر الى عصر . وقد ناضل الشهيد الموشكي ودفع حياته ثمناً لتحقيق افكاره ومثله الاجتماعية والخلقية والوطنية . وهي أفكار ومثل آمن بها ، ونبعت من حياته الخاصة والعامة . ولم يكن يعنيه في شعره ولا في نثره أن يخلق أعمالاً فنية

البَرَدُّوني وخصائص الشاعر الكبير

ـ مدخل ـ

تطورت أساليب البحث الأدبي في السنوات الأخيرة تطوراً كبيراً ، وظهرت ـ حتى الآن ـ عشرات الدراسات الرائدة التي تتناول الشاعر والكاتب من زوايا وجوانب لم يكن أحد من النقاد السابقين يحفل بها ، أو يعطي لها أدنى اعتبار ، وهي زوايا وجوانب تساعد على فهم الشاعر أو الكاتب واستنطاق ـ وأحياناً استبطان ـ حياته ، والمؤثرات البيئية والدراسية والنفسية ، واستكناه دوره في الناس والحياة ، ومحاولة سبر المدى أو المسافة التي يصل اليها صوته ، مع دراسة الظواهر التي

الى حد ما — في اللحاق بآفاق الشعر والقصة المعاصرتين ، فعلينا أن نثبت قدرتنا أيضاً في هذا المجال .

وفي هذه المحاولة المتواضعة التي أكتبها عن صديقي وزميلي الشاعر الكبير عبد الله البَرَدُّوني — في أسبوع تكريمه — طرق لباب أتوهم أنه غير مسبوق في دراساتنا الأدبية . وفيها أحاول أن أجيب على سؤال صغير يمكن طرحه بالشكل التالي : إذا كان البردوني شاعراً كبيراً فما هي خصائص الشاعر الكبير ؟ وقبل أن أجيب على هذا السؤال من خلال التتبع النقدي ، أود أن أقرر أن الانجاز الكبير الذي قدمه شاعرنا الكبير في مجال الشعر ليس محل شك ، وأنه ليس بحاجة الى من يثبت هذا الانجاز الذي به وحده نال صفة الكبير بجدارة وليس عن طريق المجازفة أو المحاولة ، وانما عن طريق معطياته الكبيرة ، وعن طريق تفسير هذه المعطيات وحضورها وتأثيرها الواسع المدى .

١ — تجاوز البردوني للمعارف التقليدية

ظهرت القصيدة العربية — كما هو معروف — في الصحراء ، وفي بيت الشعر ، وأخذ بيت الشعر صورة البيت الأول .

ذات المعاني المختلفة ، بأدوات الربط المعروفة ، كالارتكاز ، والتخلص ، والنداء ، والتعميم .. الخ .. وقد تساعد هذه الأدوات الرابطة بعض الشيء على تماسك القصيدة ظاهرياً اذا كان الشاعر متمكناً ، وقد تظل أبياتاً متفرقة ، وجزئيات متنافرة .

وقد خضع شعرنا العربي في معظمه لهذه الظاهرة التي نشأت معه . وكثير من الشعراء العموديين المعاصرين في الوطن العربي وفي بلادنا ــ حتى المشاهير منهم ــ لا تخلو أشعارهم من الخضوع للشكل القديم ، والرضوخ لبنيته المفككة . لكن شاعرنا البردوني تمكن من إيجاد الترابط العضوي بين أبيات قصيدته العمودية ، لا من خلال تلك الأدوات التقليدية ، ولا من خلال وحدة الموضوع وتكرار حروف الروي فحسب ، ولكن من خلال تناسق وانتظام البنية اللغوية والإيقاع الصوتي غير المتعمد ، ومن خلال القص ، ذلك الأسلوب الذي يكاد يكون الخصيصة المميزة لتجربة البردوني الفنية في صياغة القصيدة . وتتضح هذه الخصيصة في قصائد سنوات ما بعد الثورة بخاصة .

في ابريل عام ١٩٦٣ تختلي نفس الشاعر بالشاعر ، تحدثه في قصيدة « عازف الصمت » عن وقفته الصامتة مع الطيوف

وتغـــرِسُ في مقلتـــيكَ الـــرؤى
كرومـــاً تَمُـــدُّ الـــيك القطـــوفْ
وترنـــو ، وترنـــو وعينـــاك شوق
هتـــوف يناجيـــه شوقٌ هتـــوف
وأنتَ حنين ينـــادي حنينـــاً
وألـــف سؤال يلبِّـــي الـــوفْ
ودنيـــاك عش يغنـــي ثراه
فتـــخضَرُّ أصداؤه في السقـــوف

هذا المقطع من قصيدة « عازف الصمت » يشكل مع مقاطع وقصائد أخرى بداية الانعطافة الهامة التي شكلت التجربة الفنية الشعرية الجديدة عند البردوني ، التجربة المتماسكة البناء ، الخارجة على التنافر والتفكك اللذين كانا ومازالا طابع معظم قصائدنا العمودية .

هل لاحظنا عملية البناء في هذا المقطع .. هذا الاتساق المتنامي ، تلك « الواوات » المتتابعة التي تربط الجزئيات بعضها ببعض ، وتربط الصور بعضها ببعض حتى تكون هذا المعمار الفني المتماسك . ومن هنا .. وبهذا بدأ البردوني الشاعر يتميز عن أمثاله من شعراء العمود ويأخذ مكانة الشاعر الكبير .

ما أروعـــــــه يا عمّ ومـــــــا
أسخـــــى عينيـــــه ، باسعـــــادي
أولادي الأربعــــــة اختلطــــــوا
فيـــــــــــه ، ما أحلى أولادي
عينـــــاه كعينـــــــي « عائشة »
خداه كخــــــدي « عَبَّـــــاد »
فمـــــه ، يفتـــــر كثغـــــر « لمى »
زنـــــداه ، كزنـــــدي « حَمَّـــادِ »

هذا الحوار الحي في هذا المقطع ، وتلك القصائد القصصية الكثيرة المبثوثة في دواوين البردوني الأخيرة ، ابتداء من « مدينة الغد » والى « زمان بلا نوعية » ، تؤكد التجاوز والخروج على المعارف التقليدية في بناء القصيدة ، وهي مهمة لا يقوم بها الا شاعر كبير .

مثلمـــــا تَعْصرُ نهديها السحابـــــة
تُمطـــــر الجدرانُ صمتـــــاً وكآبـــــة
يسقـــــطُ الظـــــلُّ على الظـــــل كما
ترتمي فوق السقامـــــات الذبابـــــة
يمضغ السقـــــفُ واحـــــداقُ الكـــــوى
لَغَطـــــاً مَيْتـــــاً وأصداءً مُصابـــــة
مِزَقـــــاً من ذكريـــــات وهـــــوى
وكـــــؤوساً من جراحـــــات مُذابـــــة
تبـــــحثُ الأحـــــزانُ في الأحـــــزان عن
وتـــــر باكٍ وعـــــن حَلْـــــق ربابـــــة
عن نُعـــــاس يملك الأحـــــلامَ عن
شَجَـــــن أعمـــــق من تيـــــه الضبابـــــة
تسعـــــلُ الأشجـــــار ،تحسو ظلهـــــا
تجمـــــد الساعـــــاتُ من برد الرتابـــــة
ها هنـــــا الحزنُ على عادتـــــه
فلمـــــاذا اليـــــوم للحـــــزن غَرابـــــة ؟
ينـــــزوي كالبـــــوم يهمـــــي كالدَّبَـــــا
يرتخي .. يمتـــــدُّ .. يزداد رَحابـــــة

التقليدية التي تعيقها عن التطور . وقد أعطتها مستويات الاستعمال الجديدة شحنات صوتية ومعنوية ذات قدرات خاصة على الايحاء والتأثير .

ومن لغة الحديث اليومي ، اللغة المحكية ، استقى الشاعر عدداً غير قليل من مفرداته ، ولهذه المفردات — أيضاً — إيحاؤها وإيقاعها اللذين لا يغيران مما ألفته الأذواق الشعرية عبر القرون فحسب ، بل يعطيان القصيدة حيوية وحرية وانطلاقة ما كانت لها قبل ذلك . وهذا الاستخدام للمألوف واليومي من اللغة ، لا يعبر عن الخروج عن التقليدي فحسب ، بل ويشكل علامة بارزة على العلاقة الوثيقة بالحياة والالتصاق الدائم بالواقع الجماهيري :

كان رأسي في يدي مثـــلَ اللُّفافـــة
وأنـــا أمشي ، كباعـــات الصحافـــة
وأنـــادي : يا مَمَـــرَّاتُ ، الى
أيـــن تنجـــرُّ طوابيـــرُ السخافـــة ؟
يا براميـــلَ القمامـــات ، الى
أيـــن تمضين ؟ الى دور الثقافـــة

ينطـــوي خلـــف تَلَـــوِيٍّ جلـــده
كعقـــاب ينتـــوي الفـــتكَ ويعفـــو
يهمس الانشاد .. ينسى صوتـــــــه
يتزيـــا بالهوى ، يحنـــو ويجفـــو
يحتسي أنفـــــاسه .. يرسلهـــــا
زُمَـــراً كالنحـــل ترتـــد وتهفـــو
ينحنــــي .. يرحـــل في لحيتـــه
جاثيـــاً ، ينجَـــرُّ .. يَغْبَـــرُّ .. ويصفـــو
بعضُه ينسل منــــــــه .. بعضه
يمتطـــي أطـــرافَ كفيـــه ويقفـــو

أين نستطيع أن نجد في هذا النص ما كان يسمى في البلاغة القديمة بالتشبيه البليغ ، أو المجاز ، أو الاستعارة ؟

ما نستطيع الاحساس به والتأكد منه أن الشاعر عبد الله البردوني يجيد الكتابة الشعرية ، وفي أعطاف قصائده يشع أسلوب بلاغي جديد نكاد نلمسه ونتحسسه ولا نستطيع أن نرجع به الى هذا اللون أو ذاك من الأساليب البديعية ، أو نقيسه

عند هؤلاء النقاد سوى تصوير بالكلمات للخلفاء والملوك والمشهورين من القادة والزعماء . وهي صور لا تكتفي بتصوير الملامح الجسدية ، بل تحاول أن ترسم مشاعر هؤلاء الحكام والقادة ، وتكويناتهم النفسية والأخلاقية . أما قصيدة الهجاء فهي عند بعض النقاد نوع من التصوير « الكاريكاتوري » وقد يصل الشعراء الكبار في مجال التصوير الفني بالكلمات الى درجة بالغة الروعة والعمق .

ولأن شاعرنا البردوني شاعر كبير بحق ، فهو مصور ماهر ، لا تعجز ريشته عن تصوير ملامح الواقع وتجسيد دلالاته وتعميق الاحساس بها . وهذا مقطع أو بالأصح لوحة يرسم فيها شاعرنا الكبير وجه يوم من الأيام :

جبينُـــــه دبَّابـــــة واقفـــــة
أهدابُـــه .. دبَّابـــة زاحفـــة
ليس له وجـــه ، له أوجـــهٌ
ممسوخـــة كالعملـــة التالفـــة
ساقـــاه جنزيـــران .. أعراقـــهُ
إذاعـــة مبحوحـــة راجفـــة

٥ ــ ملامح الرفض والسخرية عند البردوني

يمتلك الشاعر المعاصر احساساً عميقاً بقيمة الكلمة ، وهذا الاحساس يجعله يربأ بالكلمة أن تسقط في مستنقع المديح ، أو أن تقع في المستنقع المقابل لهذا الاتجاه وهو الهجاء ، باعتبار الاتجاهين من مخلفات عصور كان الشاعر لا يجد له فيها عملاً الا في وزارة اعلام الخليفة ، أو في احدى المؤسسات التابعة لجلالته أو المنافسة له . ويشكل هذان الاتجاهان البائدان وصمة عار في جبين الشعر العربي وفي تاريخ اللغة العربية ، وبخاصة حين يكون المديح مقابل حفنة من النقود ، أو يكون الهجاء بسبب الامتناع عن دفع حفنة من النقود .. !!

ويرى بعض النقاد المحدثين أن غياب هذين الاتجاهين عن الشعر العربي المعاصر قد عطل خصوصية فنية كان لها في الفن الشعري تاريخ حافل بالمهارات الصياغية . والحقيقة أن فن المديح لم يختف ، ولكن الشاعر المعاصر اتجه به الى الشعب بدلاً من الحاكم . أما فن الهجاء ــ إذا صح أنه كان فناً ــ فقد استعاض عنه الشاعر المعاصر بالسخرية ، هذه الخصوصية التي احتفظت

اشتــــرى مرة امامـــــي كتابـــــاً
اسمه .. كيـــف تقهـــر المستحيـــلا
ومضى شاهـــــــــــراً له كأمير
أمـــوي .. يهز سيفـــاً صقيـــلا
راح يُومـــي الى الـــوزارات .. يحكـــي
لصديــقين .. سوف نشفـــي الغليـــلا
قلت هل صار ثائـــــــراً ؟ وعلى من
وهـو منـا ؟ هل يصبـــح الهِـــرُّ فيـــلا ؟
ذاتَ يوم رأيتُـــــه وسطَ مقهـــــى
ورآني ، أغضى ومــــال قليـــــلا
كان في حَلْقَــةٍ من النـــاس يُبـــدي
من نزاهاتــــه شروقـــاً بليـــلا
قسم الثائريـــن صنـــفين .. صنفـــاً
منفعيـــاً .. صنفـــاً نقيّاًأصيـــلا
لاح لي كالمُـــريب .. لا بل تبـــدّى
كخـــطير يريـــد أمـــراً جليـــلا

ويؤسفني أنني لن أتمكن في هذا المجال من إيراد القصيدة

العرب الأذكياء الى هذه الظاهرة منذ وقت مبكر ، كما تنبه اليها الأذكياء من الشعراء ، ففرقوا بين الحكماء والشعراء ، وان كان قد شاب ذلك الفهم بعض القصور الذي جلاه النقاد المحدثون .

وعندما حاول الشاعر العربي القديم تجنب التقريرية والمباشرة ، كان يعمد الى الغنائية أحياناً ، والى المبالغة في التخيل ، والاسراف في استخدام البديع . كما كان يلجأ الى تجريد المحسوسات ، وتجسيد المجردات ، والاستعانة بالرمز في أضيق نطاق ، وبخاصة عند الشعراء المتصوفة .

وكان الشاعر العربي القديم يوفق تارة ويخفق تارات . وفي مطلع العصر الحديث كان الشاعر يسافر في صحبة التراث مستفيداً من التجاوزات المحدودة ، ومن انجازات أعاظم الشعراء ، لكنه لم يقترب من جوهر الشعر الا عندما اكتشف الدور الفني الذي يؤديه الرمز في بناء القصيدة ، وفي البعد بها عن مناخ التقرير والمباشرة .

لقد فتح اكتشاف الشاعر المعاصر لعالم الرمز أبواباً للشعر لم تكن من قبل ، أو كانت له ولكن في نطاق ضيق ، ليس في

والمستوى الأول هو أبسط المستويات الرمزية . وتتضح خصائصه في التجربة اللغوية ، وفي إعطاء الألفاظ دلالات جديدة ، ووضعها في تراكيب ذات علاقات غير مألوفة . وهذا المستوى أشيع المستويات في شعر البردوني . أما المستوى الثاني فيأتي بقدر أقل . ومن أمثلته قول البردوني في قصيدة « أبي تمام وعروبة اليوم » :

ماذا أحــدِّثُ عن صنعــاء يا أبتـــي ؟
مليحــــــةٌ عاشقاهــــــا السلُّ والجربُ
ماتت بصنــــــــدوق (وضاح) بلا ثمنٍ
ولم يمت في حشاهـــا الحبُّ والطــــربُ

أما المستوى الثالث من مستويات الرمز ، وهو أهمها لأن ملامح التجربة الشعرية وخطوطها الموضوعية تذوب فيه وتتحول الى معادل رمزي ، فإنه يكاد يكون أقل القليل . وفي قصيدة « مأساة حارس الملك » تجسيد درامي لهذا المستوى :

سيـــدي : هذي الــــروابي المُنتنـــــة
لم تعـــد كالأمس ، كسلى مُذْعِنـــــة

« يمكن أن تقتل الحب والطفولة والوطن ، ويمكن ان تئد الحرية ، وأن تكون ضد الزهرة والماء والتراب والأحلام ، ويمكن أن تخون الثورة واحلام المساكين والفقراء ، كل ذلك ممكن حين تغنيها بشعر رديء ، لذلك ليس للشعر الرديء قضية ، حتى لو ادعى انحيازه الى الثورة أو الحب أو الصداقة . أو الطفولة .. وامتلأت أوداجه بهذه التعابير التي تصبح بلهاء على يديه ، أو جوفاء شبيهة تماماً بمجموعة من الجثث الفاسدة ، الطافية كالفقاعات على جسد الشعر .

المضمون العظيم ينبغي أن يمتزج بشكل عظيم ، أو بعبارة أخرى المضمون العظيم هو الشكل العظيم ، مع التأكيد على حقيقة جوهرية تقول ان الشاعر المناضل هو شاعر أولاً ، وإذا فقد صفة الشاعر فلا تستطيع الصفة الأخرى أن تمنحه هذه الصفة العظيمة . وحملة الأقلام الذين يكتبون المناشير المنظومة هم وطنيون وثوريون ، ولكنهم ليسوا شعراء ، وليس لهم الحق في الدخول الى هذه المدينة المعطرة بأريج الفن والثورة معاً .

ان النضج العقلي واتخاذ موقف من قضايا الحياة لا يحل عند الشاعر محل النضج في أداته الفنية وامتلاك ناصية الكتابة

الناضج ، وأمام هذه الأبعاد والآفاق الواسعة من الدلالات الفنية والموضوعية ، استحق أن يكون شاعراً كبيراً .

وإذا كنت في الجزء السابق من هذه الدراسة قد سمحت لنفسي ان اجتزىء ــ بشكل عشوائي ــ بعض المقاطع من بعض القصائد لكي أدلل بها ــ دون إطالة ــ على ما ذهبت اليه من أحكام نقدية غير قاطعة ، فإنني في مجال التدليل على رؤية الشاعر وخصائصه الموضوعية ، لا بد لي أن أقدم نموذجاً كاملاً ، حتى لا أجرح بالاجتزاء العلاقة النامية في جسد القصيدة البردونية . وهذا هو النص الكامل لقصيدة « الآتون .. من الأزمة » . وهي كما سوف نرى من القصائد النضالية البديعة :

يا حَزانَـــى .. يا جميـــعَ الطيبيـــنْ
هذه الأخبـــار .. من دار اليـــقين
قرروا الليلـــةَ .. أن يَتَّجِـــروا
بالعشايـــا الصفـــر .. بالصبـــح الحزيـــن
فافتحـــوا أبوابكـــم .. واختزنـــوا
من شعـــاع الشمس ، ما يكفـــي سنين

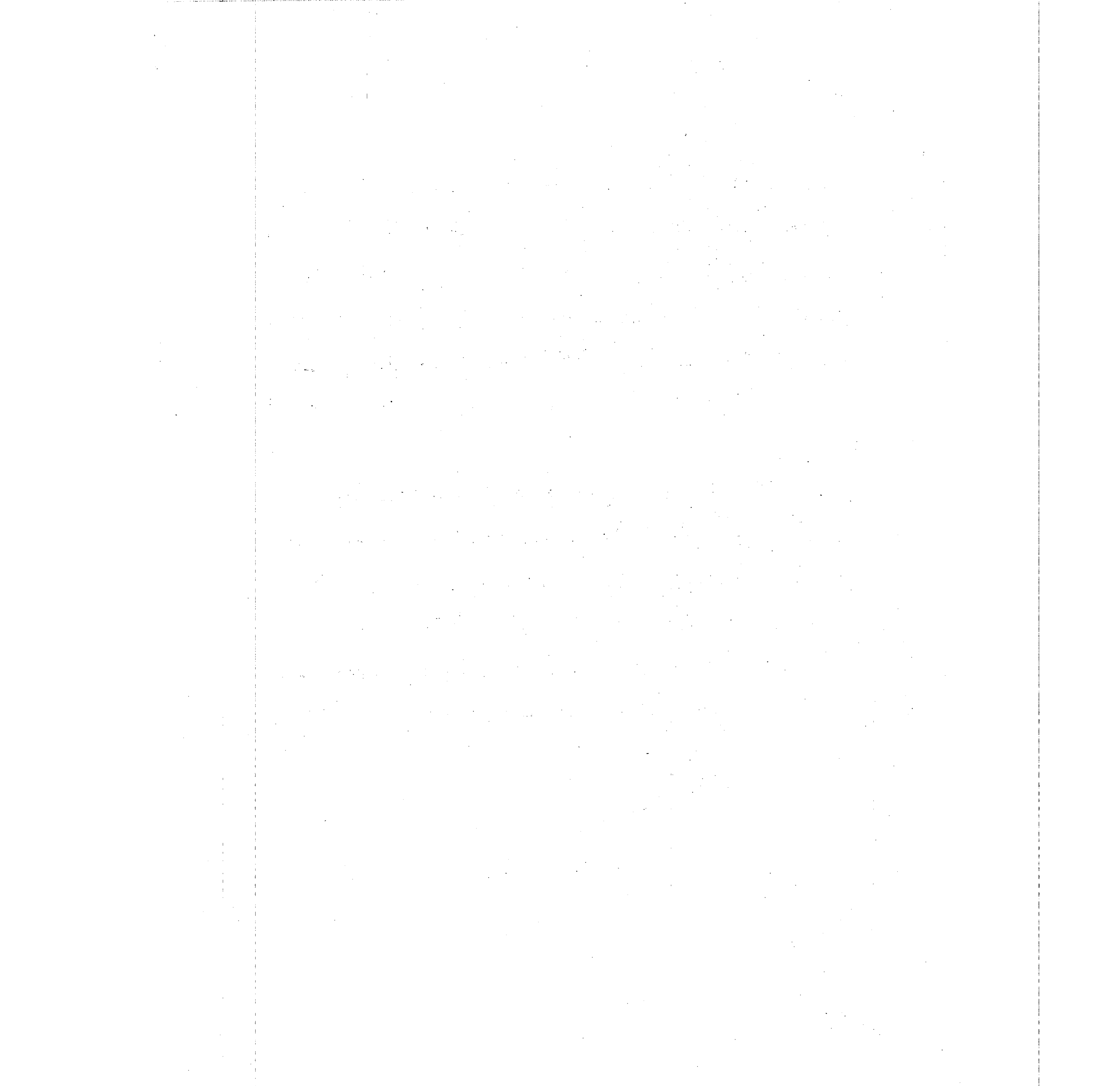
ان مجانيـــــــــــــــة الموت على
رأيهم حق لكــــــل العـــــالمين
أزمـــــة النفــــط لها ما بعدهـــــا
انكــــم في عهـــــد (تجار اليمين)
فاسبقوهــــم ياحـــزانى ، وارفعـــوا
علــــــــم الاصرار وردِيَّ الجبين
واحـــرسوا الأجـــواء منهم قبـــل أن
يعلنوهـــــا أزمــــــة في الأوكسجين
انهم أقسى وأدرى . انما
جربـــوا معرفــــة السر الكـــمين
عندمـــــا تدرون مَنْ بائعكــــــم ؟
يسقـــط الشاري ، وسوق البائـــعين
عندمـــــــا تدرون مَنْ جَلَّادُكم ؟
يحرق الشوك ، وينـــدى اليـــاسمين
عندمــا يأتـــون في صحـــو الضحــى
تبلـــع الأنقـــاض كل المخبريـــن
انكـــم آتـــون ، في أعينكـــم
قدر غاف .. وتـــــــاريخ جنين

وقصيدة « الفاتح الأعزل » واحدة من هذه القصائد التي تحتضن العالم ، وتقرأ في مآسي الانسان في أكثر من مكان من الأرض . وهذا مقطع منها :

تَتَشهَّى ، تنوي ، تتحَدَّى
تستأني ، تعدو ، تتخيَّلْ
فيعفر (أبرهة) .. يذكي
عيني « سينا » بدم المحتل
يهمي فوق (الجولان) لظى
يرمي (بالشِّمْرِ) عن المنهل
يمحو « سايجون » باصبعه
ويمزق (خيبرَ) بالمنجَلْ
يحني عن صهوته (كسرى)
ويقاتل في « حيفا » اعزل
يدميه القصف ولا يُدْمي
يرديه القتل ولا يُقْتَل
يهفو من حلق الموت الى
أعتابِ .. الميلاد الأحفل

محاطة بالمحاذير ، لأن ملامح الحداثة في شعرنا العربي لم تتحدد بعد . ذلك لأن الواقع نفسه لم تتحدد ملامحه أيضاً ، وما زال خليطاً متنافراً من الجديد والقديم . وكل الأشكال والقوالب ــ سواء أكانت فكرية أم فنية أم اخلاقية ــ ما تزال تصارع وتشق طريقها في ظل أوضاع تتحرك كالأمواج ، وتسير هناك في سرعة الضوء ، وهنا في سرعة السلحفاة .

وما سوف يسعدني هو أن تكون هذه المحاولة تخطيطاً ، أو بتعبير الرسامين « اسكتشاً » ، تملأ فراغاته وتغطي هيكله دراسة عميقة واسعة أقوم بها أنا مستقبلاً ، إذا شاء الله ، أو يقوم بها واحد من جيل النقاد الشباب . هذا الجيل الذي تقوده قيم علمية ملهمة ومضيئة ، والذي لا أشك انه سوف يلبي ويفي بمتطلبات الوعي النقدي الحديث في العصر الجديد .



لطفي جعفر أمان

واستيعاب مرحلة الرومانسية

في شعر اليمن الحديث[1]

« فلندمر النظريات ، وكتب الشعر ولنتخلص
من هذا الطلاء القديم الذي يغطي واجهة الفن » .

من الشعار العالمي للحركة الرومانسية
فيكتور هيجو

هذه الدراسة كانت ضمن الأبحاث التي أعدت لتقدم في المؤتمر الثاني لاتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين الذي كان من المقرر عقده في فبراير ١٩٧٧ .

في شهر ديسمبر الماضي ، مرت ـــ دون أن ندري ـــ الذكرى الخامسة لوفاة شاعرنا الكبير المرحوم لطفي جعفر أمان . ولأنها تمر دائماً في ديسمبر ـــ الشهر الذي ودعنا فيه الشاعر ـــ فإنها تكاد تستعير من لياليه الشتائية معطفاً بارداً لتختفي معه وترحل دون أن يحس بها أحد . وشكراً للحكمة مجلة الاتحاد التي أعلنت عن المناسبة في غلافها الأخير !!

وإذا كان الموت قد طوى مبكراً حياة الشاعر لطفي أمان الذي لم يكن قد تجاوز بعد الأربعين من عمره ، فإن حياة كثير من الناس ـــ وفي طليعتهم الشعراء ـــ لا تقاس بعدد السنين ، وإنما بالآثار التي يخلفها هؤلاء الناس بعد موتهم ، ويتركونها شاهداً على وجودهم الدائم وعلى عصرهم . والأعمال التي خلفها

الشاعر لطفي أمان وهي ثمانية دواوين من الشعر بدأت ببقايا نغم عام ١٩٤٨ ، وقد توقفت بعد صدور ديوان « اليكم ٠٠ إخوتي » عام ١٩٦٩ ـــ هذه الأعمال تضعه في مكان بارز بين رواد الحركة الشعرية الحديثة محلياً وعربياً .

ولعل مجلة « اليمن الجديد » قد أنصفت الشاعر في عددها الأخير (سبتمبر ١٩٧٦) عندما وضعته ثاني ثلاثة شعراء في اليمن أسهموا بأعمالهم الأصيلة والمتقدمة في تدعيم الجديد . وتطور على أيديهم شعرنا المعاصر ، وهم :

١ ـــ محمد محمود الزبيري ، رائد الكلاسيكية الجديدة .
٢ ـــ لطفي جعفر أمان ، رائد الرومانسية .
٣ ـــ عبده عثمان ، رائد الواقعية[1] .

في الرومانسية :

أراهن على أن كثيراً من الذين يلوكون هذه التسمية في بلادنا ـــ من أدعياء النقد ـــ لا يعرفون إلا القليل عن

(١) مجلة « اليمن الجديد » عدد سبتمبر ، ١٩٧٦ .

مفهومها ، أو قد لا يعرفونه على الاطلاق . وهم لا يخجلون من أن ينسبوا جهلهم لمفهوم هذا المصطلح الى كراهيتهم العنيفة لكل ما هو غير عربي ، فهم يرفضون المستورد الا أن يكون ثياباً حريرية أو عطوراً أو أوراقاً مالية أو مشروباً روحياً !!

ولا أحد يستطيع أن ينكر أن كثيراً من المصطلحات الغربية التي استخدمناها كعرب ــ في المجال الأدبي ــ منذ مطلع هذا القرن لتوصيف أدبنا وتصنيفه مستعارة ، وأنها قد وضعت لتوصيف وتصنيف آداب غيرنا ، ولكنها ــ رغم ذلك ــ صالحة لتوصيف الظواهر الحديثة في أدبنا المعاصر ، باعتباره ثمرة للقاء الذي تم بين أدبنا العربي والآداب العالمية من ناحية ، وباعتبار أن الفنون والآداب بعامة ــ رغم الخصوصية المحلية أو الجغرافية ــ نشاط انساني عام .

وهذه الإشارة قد تجرنا بالضرورة الى مناقشة بعض الاشاعات الطافية على سطح الطفح النقدي الذي ينمو في بلادنا في غياب الموضوعية والصدق والمعرفة . ومنها ــ مثلاً ــ الشائعة بضرورة خلق علم جمال عربي !!

والدعوة الى قيام ما يسمى بعلم جمال عربي ترافق الحملة المدبرة والمثارة ضد الجديد في الشعر والفكر والحياة . في حين أنه قد يكون خلق نوع جديد من البشر أهون من خلق أدب منعزل عن الأدب الانساني في جمالياته وموضوعاته على أساس جغرافي أو عرقي أو لوني . فخلق علم جمال على أساس جغرافي سوف يفتح الباب واسعاً أمام أشتات لا حصر لها من علوم الجمال . فإلى جوار علم الجمال العربي سيكون هناك علم الجمال الهندي ، فالياباني ، فالصيني ، ثم علم الجمال الروسي والفرنسي والايطالي والانجليزي .. الخ . كما قد لا يستبعد ظهور علم جمال لوني يكون أساسه اللون ، فينشأ علم جمال أصفر ، وآخر أحمر ، وثالث ورابع أبيض وأسود . ثم ما دام الأساس الذي سيقام عليه علم الجمال العربي هو أساس جغرافي ، فما المانع من أن يكون لكل قطر من الأقطار العربية علمه الجمالي النابت من بيئته الجغرافية الخاصة ، ولماذا لا يكون لنا نحن في اليمن — بعد ذلك — علم جمال صنعاني ، وعلم جمال تهامي ، وعلم جمال لحجي ؟ !!

ان خلق علم جمال عربي هلوسة قات ، ولعبة قديمة يجيدها المتحذلقون الذين يجيدون الكر والفر ، ويهربون الى الأمام

بنفس القدرة والقوة التي يهربون بهما الى الخلف . فإذا ذكرت الخصوصية المحلية في الأدب صرخوا أين الانسان من هذا الأدب ، وإذا ذكرت الانسانية صرخوا أين القرية ؟ أين الخصائص المحلية ؟ أين علم الجمال القروي ؟!!

إن داخل كل بيئة لغوية ــ إن صح التعبير ــ ما يمكن أن يسمى بالتقاليد الأدبية للتراث الأدبي الواحد . وهذه التقاليد هي غير المثل الجمالية . ولعل الكاتب الروسي « عليم كيشوكوف » كان يشير الى شيء منها عندما قال في دراسة له عن الأممية في الشعر السوفيتي : (حتى أحدث الثقافات التي تولد أمام أعيننا وتمثل شعباً صغيراً ، حتى هذه الثقافات لها لونها الخاص ، لأنها تعكس الخبرة التاريخية لشعبها ، وتطور فلكلورها وألوان وصور الفنون الشعبية)[1] .

هذه التقاليد الأدبية للتراث الواحد ــ إذن ــ هي ما يمكن إدراكه ، وليس علم الجمال . وإلا فكيف نستطيع أن نقول إن التفسير العلمي للظاهرة الأدبية يرد الجماليات الى

---

(٢) الشعر والفكر المعاصر : ص ٥٢ .

الممارسات الاجتماعية ، وإن النشاط الفني محكوم بتطور النشاط الاجتماعي ، وإن العمل هو الذي أهل الانسان لأن يكون متلقياً . فالعمل هو الذي أنشأ الشعور الجمالي لدى الانسان ، وهو الذي طور حواسه الروحية المتذوقة وأغناها ، كما أنه هو الذي هذب حواسه الخارجية ، البصر ، والسمع ، والشم ، والذوق ، واللمس ، وصقلها ، وانتقل بها من الوفاء بوظائفها العملية الى القدرة على الوفاء بالاشباع والامتاع الجماليين[٣] . ثم كيف تغيب عنا المقولة العلمية الدقيقة (عندما نقول علم تخرج الخصوصية والاقليمية ويصبح العلم ملكاً بشرياً وخبرة انسانية) .

ونحن عندما نرفض أن يكون لكل لغة وكل جنس أو لكل منطقة علم جمال خاص ، ومثل جمالية خاصة وثابتة ومرتبطة بالزمان والمكان ، انما لكي نؤكد بأن لكل نظام اجتماعي نوعه الأدبي أو أنواعه الأدبية التي تحقق مثله الجمالي الأعلى ، وتعكس علاقة الانسان فيه بعالمه الطبقي والاجتماعي[٤] .

ولو قد تعدد المثل الأعلى الجمالي لتعددت معه الحلول ،

(٣) د . عبد المنعم تليمه : مقدمة في نظرية الأدب ، ص ١٢٩ .

(٤) نفس المرجع ، ص ٦٧ .

وتعددت مع هذه الحلول المراحل أو اختلفت ــ على الأقل ــ باختلاف ماهية الفن في كل مجتمع . ونحن مع القائلين بأن (المدارس الأدبية الثلاث ، كلاسيكية ، ورومانسية ، وواقعية ، تصوغ كل منها الحاجات الجمالية والمثل الفني الأعلى لوضع تاريخي محدد ، لنظام اجتماعي ومرحلة كاملة من مراحل التطور الاجتماعي ، وما عدا هذه المدارس فتيارات واتجاهات)[٥] .

ولننتقل الآن ــ بعد هذا الاستطراد العارض ــ الى ايضاح بعض الأبعاد التاريخية لمفهوم الرومانسية . ونشير ــ بداية ــ انه مع التسليم بانها من حيث التسمية مصطلح مستعار ، إلا أنها من حيث النظرية مصطلح عالمي ، وموقف ثقافي عام . وهي تعني ــ تاريخياً ــ الثورة على التقاليد الكلاسيكية والتحرر من سلطات الأدب القديم . وقد ظهرت الرومانسية في أوروبا كحركة تحرر في الآداب من سيطرة الآداب الاغريقية واللاتينية التي استشرى نفوذها في ظل النظرية القائمة على المحاكاة واحتذاء النماذج التاريخية لتلك الآداب باعتبارها مدرسة كل أديب ، ومنها اشتق اسم الاتجاه التقليدي كلاسيك ، وكلاسيس (CLASSIS). وهذا الاحتذاء وذلك

---

(٥) نفسه ، ص ١٦٧ .

التقليد قد جعل الآداب تتشابه وتسير على نمط ثابت لا يتغير ، وأصول فنية لا تختلف . فللشعر قواعده وأصوله التي ينبغي أن تراعى عند نظمه ، وللمسرحية كذلك قواعدها وأصولها الفنية التي لا يمكن تجاهلها أو التفريط فيها ، ومثلهما الملحمة وغيرها من الأجناس الأدبية التي توارثها الانسان ، أو وصلت اليه عن طريق الأدبين اليوناني والروماني .

لقد كان الأديب ــ مع الكلاسيكية ــ يعيش وعينه الى الماضي مشدودة الى التقاليد الأدبية الموروثة ، فجاءت الرومانسية بنظريتها القائمة على « التعبير » والتغيير ، فوضعت عين الأديب على المستقبل ، وردد الغرب والشرق معاً الصيحة التي أطلقها « فيكتور هيجو » باسم الرومانسيين : (فلندمر النظريات ، وكتب الشعر ، ولنتخلص من هذا الطلاء القديم الذي يغطي واجهة الفن) .

ثم تطور مفهوم الرومانسية واتسع ليصير علماً على الأدب الجديد النابع من الوجدان الفردي ، والرافض للقواعد الفنية المتوارثة . لقد صار الشعر إلهاماً لا محاكاة ، وصارت عواطف

الأديب أو الفنان هي موضوع تجاربه الأدبية ، وأصبح حراً في ابتداع وسائله الفنية ، وتحقيق عالمه الأدبي ، غير ملتفت الى الماضي ، أو حافل بما فيه من أدب القيود والسدود . وصار الأديب كلما اقترب من ذاته واستبطن عواطفها اقترب من المثل الأعلى الجديد للفن ، وكلما ابتعد بعواطفه عن الواقع وصوره الموضوعية كلها كان الشاعر والكاتب المبدع ، صاحب الرؤية الابداعية غير المألوفة .

وكان النصف الأول من القرن التاسع عشر في أوروبا هو العصر الذهبي للرومانسية ، حيث لم يتوقف تأثيرها على الأدب ، بل تعداه الى الفكر والفنون . وحققت الرومانسية — في ظل النزعة البرجوازية الفردية — ثورتها على القديم . وأطلقت سراح الانسان من عبوديته للتقاليد ، ووضعته وحيداً مع نفسه أمام العالم ، كما أوجدت بين الأديب والطبيعة علاقة وثيقة ، فهو يخلع عليها أحزانه واغترابه ، ويطيل التحديق في النجوم كما يطيل الوقوف أمام الزهور ، ويسعى حثيثاً الى خلق عوالم خيالية تبعد به عن الواقع وتقدس الفن والجمال .

وقد ارتبط ظهور الرومانسية كاتجاه أدبي بظهور أوضاع

اقتصادية وسياسية واجتماعية زادت من طموح النزعة الفردية في السيطرة والامتلاك ، وكانت محملة بردود أفعال الثورة الفرنسية التي أعلت من قيمة حق الانسان في الحياة والحرية ، ومكنت للديمقراطية البرجوازية من ابراز الطاقة الابداعية للبرجوازية . وعندما بدأ التفسخ يدرك الطبقة البرجوازية ويصيبها بالترهل ، بدأت الرومانسية تجنح نحو الضعف والانحلال ، وفقدت دورها الايجابي ، وتحولت الى دموع وأحزان شاحبة ، وتعابير ضبابية سقيمة . (واستحال الشعر عند صغار الرومانسيين المقلدين الى افتعال عاطفي ، وهلوسة روحية وتهويمات أثيرية ، وهروب من الحياة ، وانطواء قاتل)[٦] . فنشأت على أنقاضها اتجاهات أدبية وثقافية أخرى كالسريالية ، والرمزية ، والطبيعية ، وتفتحت أبواب واسعة أمام الواقعية بأبعادها المختلفة : البرجوازية ، والانتقادية والاشتراكية .

وبما أن الأدب العربي قد عاش في منأى عن التأثيرات الخارجية ، يجتر مخلفات عصور الانحطاط ، فقد أدركته في الأقطار العربية حركة احياء مصاحبة لحركة التنوير الفكري

---

(٦) د . محمد مندور ، فن الشعر ، ص ٦٥ .

والديني . وكانت حركة الاحياء هذه ــ بالضرورة ــ حركة تنوير كلاسيكية تشبه الى حد كبير ما حدث في أوائل النهضة الأوروبية من حركة احياء للتراث اليوناني . واستغرقت حركة الاحياء العربية نصف القرن التاسع عشر ، وبعضاً من سنوات مطلع القرن العشرين . وكانت محاكاة النماذج الجيدة من الشعر الجاهلي وشعر العصرين الأموي والعباسي هي النظرية التي قامت عليها حركة الاحياء الشعرية . وبرزت أسماء محمود سامي البارودي ، واسماعيل صبري ، وأحمد شوقي ، وحافظ ابراهيم ، ومعروف الرصافي ، وصدقي الزهاوي ، وغيرهم ممن يجوز تسميتهم بالكلاسيكيين ، والكلاسيكيين الجدد .

وبعد أن أدت حركة الاحياء الكلاسيكية دورها ، ووصلت بالكلاسيكية الجديدة الى آخر أشواطها ، كان لا بد أن تختفي تاركة ساحة الابداع لحركة أخرى ، لأنه من غير الممكن ــ في ظروف اقتصادية واجتماعية مختلفة ــ أن يحبس الشاعر المعاصر نفسه داخل اطار مستعار من الماضي ، ولأنه من غير الممكن أن يروض هذا الشاعر المعاصر نفسه في عصر يتجدد على استجرار شاعر غيره من شعراء العصور السابقة

ومحاكاتها ، وهو أعجز من أن يفرض على معاصريه شاعراً غيرهم من ناس تلك العصور . لذلك فقد وجد نفسه وجهاً لوجه في صدام مع الكلاسيكية العربية في الشعر ، وبدأ يرفض أن يكون الشعر مديحاً أو وصفاً ورثاء وفخراً . لقد وجدت أوضاع غير مألوفة في السياسة والاقتصاد وفي اسلوب الحكم . لقد اختفى عصر التسول بالشعر لأن الملك الذي يفتح خزائن الأمة للشاعر ليأخذ منها ما يشاء قد اختفى أيضاً . لقد اقترب الزمن الذي سيكون فيه للشعر وظيفة اجتماعية وسياسية ، ولم يعد مناسباً أن يقف الشاعر في المدينة بين العربات في الشوارع المزدحمة ليصيح « الخيل والليل والبيداء تعرفني » .

هكذا بدأت روح التطور في شعرنا العربي الحديث ممثلة في المحاولات الأولى من القصائد الرومانسية ، وبدأ الشعراء — أفراداً وجماعات — يهاجرون الى الآداب الأوروبية . وأثناء تلمسهم للخلاص من قبضة الكلاسيكية العربية ، بهرهم بريق الرومانسية ، وتوقفت أنظارهم على شعراء القرن التاسع عشر ، أمثال كولردج ، ووردزورث ، وبايرون ، وشيلي . وقد لعب جبران ، ونعيمة ، وشكري ، ومطران ، والمازني ، والعقاد ، دوراغيرهين في ابراز هذا الاتجاه الأدبي ، وهيأوا بكتاباتهم النقدية

وبأعمالهم الفنية الرائدة الطريق للشعراء الرومانسيين العرب ، وفي مقدمتهم : ابراهيم ناجي ، وعلي محمود طه ، ومحمود حسن اسماعيل ، من مصر ، وأبو القاسم الشابي من تونس ، ويوسف غصوب ، وصلاح لبكي ، والياس أبو شبكة ، من لبنان ، وأبو ريشة ، ونزار قباني ، من سوريا ، والتيجاني يوسف بشير من السودان ، ولطفي جعفر أمان من اليمن .

وقد ظلت الرومانسية في الشعر العربي الحديث ثورة في المضمون ولم تستكمل ثورتها الشكلية الا بعد الحرب العالمية الثانية على أيدي ثلاثة شعراء ولدوا في أحضان الرومانسية وهؤلاء الشعراء هم :

بدر شاكر السياب

نازك الملائكة

عبد الوهاب البياتي .

وقد حدث هذا التحول الخطير في شكل القصيدة الرومانسية في أواخر الأربعينات . كانت الحرب العالمية الثانية تضع أوزارها ، والبرجوازية العربية تصعد الى مواقع السلطة كبديل وطني عن الاحتلال ، وتتحفز للانقضاض على الأنظمة التقليدية . في هذا الظرف الحاسم أدرك نفر من الشعراء ،

بحساسية عصرهم ، ان الثورة الرومانسية لم تصل بعد الى غايتها ، وان عبودية الشاعر للاطار القديم ما تزال قائمة ، وان القواعد والأشكال الموروثة عن العصر الجاهلي تتحكم في عملية الابداع الشعري ، بالرغم من أنها قد صارت نابية عن ذوق الشاعر وعصره . ولم تجد شيئاً كثيراً تلك المحاولات التي قام بها بعض الشعراء الرومانسيين الذين حاولوا تجاوز الصعوبات الشكلية والخروج عن اطار القصيدة التقليدية ، عندما اتجهوا الى الرباعيات والخماسيات وغيرها من أوزان الشعر التي خلفها الشعراء في عصور الازدهار . فقد عجزوا عن الوصول بالثورة الرومانسية الى نهايتها ، حتى جاء السياب ونازك والبياتي فحطموا عمود القصيدة التقليدية ، فاستكملت الرومانسية بذلك ثورتها على الكلاسيكية ، وابتدأت بدواوين السياب الأخيرة ـــ على حد تعبير لويس عوض ـــ مرحلة الرومانسية الجماعية بعد مرحلة الرومانسية الهروبية أو الفردية[٧] .

ورغم النجاح غير المشكوك فيه للحركة الرومانسية في شعرنا العربي الحديث ـــ وبخاصة تجسد العلاقة العضوية بين

---

(٧) د . لويس عوض ، الثورة والأدب ، ص ٥٢ .

المضمون الثائر للقصيدة الرومانسية بالصورة ــ ورغم التجاوز القائم لها في أكثر من قطر عربي ، إلا أن وجهها ما يزال يطالعنا في أكثر من قصيدة . ذلك لأن الرومانسية ــ لعدة عوامل اجتماعية واقتصادية ــ تأخذ مداها التاريخي الكامل في أدبنا . وإذا كانت تبدو وكأنها تحتضر في قطر ما ، فإنها تبدو وكأنها تولد أو تزدهر في قطر آخر ، نظراً لاختلاف مراحل التطور . لذلك ليس غريباً أن تتعايش في الوطن العربي اليوم كله الأشكال والاتجاهات الأدبية والسياسية ، وان تتجاور الرومانسية والواقعية جنباً لجنب مع الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة . وليس غريباً ــ بعد ذلك ــ أن تكون الرومانسية قاسماً مشتركاً بين كل الشعراء لكنها في معظم الأحيان ليست الرومانسية الفردية أو الهروبية ، بل الرومانسية الثورية .

الرومانسية في شعر اليمن الحديث

كنت قد أشرت في كتابي « الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن » إلى أن الرومانسية في شعرنا الحديث جاءت كضرب من التقليد والمحاكاة للشعراء الرومانسيين

في الأقطار العربية المتقدمة[٨] . وأضيف هنا الى أن الواقع الذي كان قائماً ـــ حينذاك ـــ في الشطر الشمالي من الوطن ، بأوضاعه السياسية والاجتماعية الضارب في أعماق التقليدية والجمود ، كان يختلف عنه في الشطر الجنوبي ، ولم يكن ليشجع على ظهور حساسية جديدة في الأدب والفن . وهو ما يفسر التراجع الواضح عند بعض الشعراء اليمنيين في شمال البلاد ، الذين بدأوا حياتهم الأدبية بتقليد القصائد الرومانسية العربية ، أمثال الزبيري ، والشامي ، والحضراني . فقد ارتضى الزبيري أن يكون بشعره رائد الكلاسيكية الجديدة في اليمن ، فكانت قصائده ، إلا القليل منها ، تعبيراً صادقاً عن هذا الاتجاه السلفي الجديد ، الذي صب فيه أفكاراً جديدة عن الثورة والوطن في ثوب كلاسيكي متين ، وكأنه بذلك كان يضع شعار الكلاسيكيين الجديد في فرنسا موضع التنفيذ : (فلنضع أفكاراً جديدة في ثوب قديم) .

أما الشامي فقد ظل بعد ثورته الرومانسية المبكرة يتراجع ويتراجع ، حتى أوقفه التراجع المستمر عند أوائل القرن الخامس

---

(٨) عبد العزيز المقالح ، الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن ، ص ١٠٨

الهجري ، وقاده الى أصعب الكلاسيكيات أسلوباً ، الى اللزوميات ، التي لا تكتفي بحرف روي واحد أو اثنين ، بل لا تقبل بأكثر من ثلاثة أحرف . وكان المعري في عصره البعيد عنا جداً ، قد فرض على نفسه هذا النوع من الالزام ليستعين به — كما يقول طه حسين — على ازجاء ساعات الفراغ ، وتبديد أوقات الوحدة والعزلة عن الناس .

وقد أعلن الشامي أخيراً عن قرب صدور ديوان له بعنوان : « لزوميات الشامي » . وفي آخر دواوينه « حصاد العمر » ثلاث عشرة لزومية ، اختارها الشاعر كنموذج لهذا المنحى القديم . وهو يقدم لها على لسان جامع الديوان بقوله (ان لزوميات الشامي ستقع — كما أخبرنا الشاعر — في مجلدين كبيرين ، إذ أنه يحاول أن يجاري بها لزوميات أبي العلاء المعري ، قافية قافية)[٩] .

ومن يصدق أن قائل هذا الشعر في عام ١٩٧٥ :

مَعَدٌّ تولَّـــى ، وهـــو يجهـــلُ ما الـــذي
دهـا (سَبَـأً) أو ما الـــذي كان يَسْبَـأُ

---

(٩) أحمد الشامي ، ديوان « حصاد العمر » ، ص ٢٩٣ .

ودار به الفـــلك الـــذي دار ســاخـــراً
على الخلـــق ، فدم أو عليم يُنَبَّـــأُ
فكيـــف يراد اليـــوم منـــا تعصبٌ
لانسابِ راو ، إننـــي بك أربَـــأُ
مهـــاوي بُطْـــلٍ لا أحـــوم حيـــالها
(لها خبر عنـــا يصان ويُخْبَـــأُ)

ومن يصدق أن قائل هذا الشعر هو الذي قال عام ١٩٤٣ ، أي منذ ثلث قرن تقريباً :

دنياك يا شاعرُ دنيا الزوالْ
دنيا الأساطيرِ
حَزَّت بها من ظلمات الخيال
كفُّ المقادير
وصورتها من رفافِ المحال
أبدع تصوير

---

(١٠) نفس المرجع ، ص ٢٩٧ .

وقدَّرت فيها الهدى والضلال
أية تقدير
تثور فيها شهوات الرجال[11]
مثل الأعاصير

يأتي بعد ذلك ابراهيم الحضراني ، وهو شاعر لم يكن يقل في بداياته عن الزبيري والشامي أصالة وشاعرية . فهو صاحب هذا الصوت في أواسط الأربعينات :

غَرِّدا أيها الشجيَّـــــــان حولي
ودعــــاني أنــــوح مما أعــــاني
لكمــــا نغمــــة الملاك ولي في
عالم الشعــــر زفــــرةُ الشيطــــانِ[12]

هذا الشاعر قد أدار ظهره للشعر بعد أن أرسله الى السجن وحمله (من تباريح الهوى ما لا يطيق) ، فآثر

(١١) أحمد الشامي ، النفس الأول ، ص ٢٩ .
(١٢) مخطوطة .

الصمت . ولم يعد له الآن من علاقة بالشعر . إن هي إلا مقطوعات أو قصائد يرسلها في المناسبات على استحياء . ويكفي أن قصائده لم تجمع في ديوان الى الآن .

وقد أشرت في مكان آخر الى أن الشاعرين الحضراني والشامي قد كانا أكثر شعراء اليمن استعداداً وتهيئاً لتمثيل واستيعاب الرومانسية . فقد كانا شغوفين بأشعار الرومانسيين العرب ، وشغوفين بما يترجم الى العربية من آثار الرومانسيين الغربيين . صحيح أنهما كانا يقرآن لشوقي ، ولحافظ ، وأضرابهما من شعراء الكلاسيكية الجديدة . ولكن كما يقرآن المتنبي والبحتري . أما اعجابهما فقد كان وقفاً على الشعراء الرومانسيين أمثال علي محمود طه ، ومحمود حسن اسماعيل ، وابراهيم ناجي ، والأخير على وجه الخصوص .

وكانت مجلة « الرسالة » التي تبنت الموجة الرومانسية العربية ، وحفلت بترجمات جيدة للأدب الرومانسي العالمي ، وقد ترجم صاحبها آلام فرتر لجوته ، وقدمت المجلة ترجمات لبايرون ، وشيلي ، وكيتس ، وطاغور . كانت هذه المجلة التي تحلق من

حولها الرومانسيون العرب في الثلاثينات والأربعينات المدرسة الأولى للشاعرين الشامي والحضراني[١٣] .

وفي جنوب البلاد حيث كانت الظروف تختلف ــ نوعاً ما ــ عنها في الشمال ، أتيحت الفرصة لشاعرين آخرين ــ غير لطفي جعفر أمان الذي سنفرد له مكاناً خاصاً في هذه الدراسة الخاصة به ــ اتيحت الفرصة لهذين الشاعرين وهما : محمد عبده غانم ، وعلي محمد لقمان ، ليرحلا في بعثة دراسية الى خارج القطر . وقد أقام الأول في لبنان ، والآخر في مصر . وكانت بيروت والقاهرة مهدين متقدمين للجديد من الأدب . وقد أظهرت أعمالهما الشعرية الأولى قدرة فائقة على استيعاب النزعة الرومانسية ، لكنهما عادا فاصطنعا أساليب الكلاسيكيين الجدد ، وأحياناً أساليب الكلاسيكيين القدماء . وبقي الميدان خالياً الا من فارس واحد هو لطفي أمان ، الشاعر الذي تمثلت فيه خصائص الشاعر الرومانسي ، وأصبح شعره تعبيراً واضحاً عن المشاعر الوجدانية العامة والخاصة لهذا الاتجاه . كما سنبين في الصفحات التالية :

---

(١٣) النفس الأول ، المقدمة .

لطفي جعفر أمان شاعراً رومانسياً

ترك الأدباء والفنانون الرومانسيون ــ في المرحلة التاريخية للرومانسية ــ تراثاً خالداً يعبر عن معاناة الانسان الذاتية ، وعن أشواقه الى الخلاص الفردي . وكانت الرومانسية حينئذ ثورة وجدانية ، نقلت الأدب من مرحلة الى مرحلة ، ومن طور تاريخي الى آخر .

والرومانسية ــ في ظل قانون التطور الأدبي ــ ليست عبثاً ولا جريمة ، بل هي انعكاس صادق وأمين للواقع الاجتماعي والنفسي الذي أفرزها . وقد أسلفت القول عن اختلاف مستويات التطور الأدبي ــ فنياً وموضوعياً ــ في أقطار الوطن العربي . وذلك الاختلاف هو الذي يجعل أي اتجاه فني مرفوضاً في قطر ما ، ومقبولاً ــ أو على الأقل ــ غير مرفوض في آخر . وكل ذلك ناتج عن اختلاف مستويات التطور الاقتصادي والاجتماعي .

ومن خلال إدراك واع لقانون التطور الأدبي ، نستطيع أن نؤكد أن شاعراً رومانسياً كعلي محمود طه في مصر ــ مثلاً ــ

برغم أن رومانسيته قد ظلت ناقصة لافتقاد مضمونه الشعري الجديد إلى الشكل الجديد ، ولأن كثيراً من قصائده قد كانت أقرب الى الكلاسيكيين الجدد منها الى الرومانسيين ، أقول إن تأثير هذا الشاعر على الحركة الشعرية الرومانسية في مصر والوطن العربي لا يقل عن تأثير صلاح عبد الصبور الشاعر الأول في مصر الذي تمثلت الرومانسية مكتملة في بعض شعره كما تمثلت طلائع الواقعية في بعض شعره الآخر . ولا تقل المكانة الأدبية التي يحتلها علي محمود طه في تاريخ الحركة الشعرية العربية عن مكانة أحمد شوقي ، أبرز شعراء المدرسة الكلاسيكية الجديدة وأعلاهم صوتاً وقامة .

لذلك فإن المراحل الأدبية ــ رغم الخصوصية الظاهرة فنياً ــ قد لا تختلف عن مراحل التطور الاجتماعي في التاريخ الانساني . وإذا كان لعلماء الاجتماع كل الحق أو بعض الحق في أن يحذروا من إحراق المراحل الاجتماعية والقفز عليها ، فإن للنقاد وللشعراء كل الحق أو بعض الحق في أن ينادوا الى تفادي إحراق المراحل الأدبية والفنية . وقد كتبت ــ ذات مرة ــ منذ ست سنوات أقول : (إن الرومانتيكية في الحياة الثقافية تعد مرحلة متقدمة شأنها في الأدب شأن البرجوازية في الاقتصاد . وإذا

كانت بعض البلدان النامية قد تدفعها الضرورة الى القفز فوق المرحلة البرجوازية ، فإنها عادة قد لا تسلم من الاصابة ببعض الرضوض والكسور الاقتصادية ، لكنها سرعان ما تشفى ، إلا أن القفز فوق المرحلة الرومانتيكية يصيب الشعوب بخسارة فنية وروحية ، ويلغي من حياتنا الفكرية مرحلة الشجن وتحسس الذات والاندماج في الطبيعة)[١٤] . ورغم ما يكون قد رافق هذا القول من شاعرية ، فإنني ما زلت على استعداد للدفاع عنه حتى وان لم يصادف قبولاً حسناً لدى الصديق الشاعر علي مهدي الشنواح الذي يرفض كل أنواع الرومانسية ، لا باعتبار أن بلادنا قد تجاوزت مرحلة الرومانسية ، وانما لكراهيته حتى للحديث التاريخي عن الرومانسية[١٥] .

وفي اعتقادي أن كراهية هذا الشاعر — الشنواح — للرومانسية وتنكره للأدب الرومانسي كجزء من التراث الوجداني قد طبع شعره وبخاصة ما نشر في ديوانه (الاقنان والعواصف) بطابع المباشرة والتقريرية الصارخة . ذلك لأن « الضباب الملون » الذي كان عند الرومانسيين قد تحول عند الواقعيين الاشتراكيين

(١٤) ديوان « الطريق الطويل » ، لمحمد الشرفي ، المقدمة .
(١٥) قرارات المؤتمر الأول للأدب والتراث الشعبي ، ص ١٢ .

الى (دخان ملون يخرج من المصانع في ساعات الغروب)، الى (قطعان من الأغنام الملونة الفراء ترعى في حقول الكلخوزات الملونة في الخريف) !!

من كل هذا نخلص الى أن وصف الشاعر لطفي جعفر أمان بالرومانسي ، واختياره ممثلاً ورائداً لهذا الاتجاه في حركتنا الشعرية لا يعني أكثر من الاعتراف بدوره الرائد ووضعه في مكانه الصحيح . ويتمثل دوره الريادي هذا في أنه كان أول شاعر محلي في اليمن استوعب الموجة الرومانسية في الشعر العربي الحديث ، وأسهم في نشرها على النطاق المحلي ، متجاوزاً بذلك النشر الحساسيات التقليدية ، وما تفجره هذه الحساسيات المتخلفة من ردود أفعال رافضة لكل ما هو جديد وغير مألوف ، سواء في المضمون ، أو الجديد في الشكل والمضمون معاً .

ونحن نعتقد أن لطفي جعفر أمان لم يكن مقلداً في نزعته الرومانسية ـــ وان كان قد تأثر في بداية رحلته بأساليب البارزين من شعراء الحركة الرومانسية العرب ـــ ولم يكن شعره يعبر عن نزعة فردية أو احباطات خاصة ، بل كان استجابة للواقع ، وتعبيراً عن نزعة جماعية وعن احباطات عامة . فقد نما وعيه في

مدينة « عدن » مسقط رأسه وهي أكبر الموانىء اليمنية ، والعاصمة التاريخية الثانية لليمن ، وأسرع المدن اليمنية التقاطاً للجديد والتبشير به .

وقد تلقى الشاعر تعليمه العام في هذه المدينة المتجددة ، مستفيداً من مظاهر التجديد النسبي التي أدخلتها ادارة الاحتلال على التعليم لتدريب بعض الكفاءات الوطنية — في حدود معينة — للمشاركة في بعض الأعمال المختلفة ، كما أكمل دراسته الجامعية في الخرطوم ، ونال قسطاً من الدراسة العالية في لندن . وبذلك أتيحت له الفرصة — رغم أن دراسته في مجال التربية — للاطلاع والتعرف من خلال اللغة الانجليزية على روائع الأدب الانجليزي في أصوله وبلغته ، وهي ميزة لم تتوفر لكثير من الشعراء الرومانسيين العرب الذين قرأوا جزءاً من هذا الأدب مترجماً الى لغتهم بعد أن أفقدته الترجمة قدراً من فخامته وروعة إيحائه .

وقد نهل لطفي أمان من الرومانسيين في الشعر الانجليزي ، وقرأ مختارات من الأدب الانجليزي القديم والحديث ، وكان وثيق الصلة بالأدب العربي قديمه وحديثه . لكن اعجابه قد ظل مقصوراً على شعراء الموجة الرومانسية الحديثة ، أمثال ناجي ،

والشابي ، والتيجاني ، وعلي محمود طه . وقد ترك هذا الأخير على أشعار لطفي الأولى آثاراً يصعب نكرانها ، سواء من حيث المضامين أو من حيث الأسلوب الغنائي والمعجم الشعري الزاهي المنمق ، وفي عناوين بعض القصائد . وفي الخرطوم تعرف أمان بالشاعر التيجاني يوسف بشير ، وهو من أعمدة الرومانسية في الشعر العربي الحديث . وقد رثاه لطفي عند وفاته بقصيدة منشورة في ديوانه الأول ، وعنوانها « الصوفي المعذب » . ومن أبياتها :

أنا هذا.. وأنت في القبر ثاوٍ لا شقاء ولا لهيب شكاة

كنت مثلي تضيق بالعالم الرحب وتهفو مُضرَّجَ النفثات

كنت مثلي تعيش في عالم الروح ولكن بالدمع والحسرات

أين مني أنت ؟ وأين أنا اليوم ؟ كلانا في عالم الأموات(١٦)

---

(١٦) ديوان بقايا نغم ، ص ٢٥ .

وإذا كان بعض الشعراء الرومانسيين قد قضوا نحبهم قبل أن تكتمل كلمتهم كالشابي ، والتيجاني ، والهمشري ، فإن الشاعر لطفي أمان ، وان كان قلبه قد توقف عن النبض في الأربعينات من عمره ، إلا أنه كان قد قال كلمته ووصل بالقصيدة الرومانسية في اليمن الى آخر أشواطها شكلاً ومضموناً وموضوعاً . وقد تم له ذلك عبر مراحل من حياته الشعرية وهي :

أولاً : المرحلة الرومانسية الفردية .
ثانياً : المرحلة الرومانسية الانسانية .
ثالثاً : المرحلة الرومانسية الثورية .

وفي الصفحات التالية رصد عابر ووجيز لملامح كل مرحلة من هذه المراحل ، متبوعه بدراسة عامة ووجيزة عن الخصائص الفنية لشعر لطفي عبر المراحل الثلاث .

المرحلة الأولى : النزعة الرومانسية الفردية .

حينما صدر الديوان الأول للشاعر لطفي أمان في أكتوبر ١٩٤٨ كان عمره ــ حينذاك ــ لا يتجاوز العشرين عاماً .

وقد جمع في ديوانه هذا ما يمكن أن يسمى بشعر الصِّبا وشعر أوائل الشباب . والديوان ــ رغم ذلك ــ يعتبر حدثاً فريداً في تاريخ القصيدة اليمنية . وكانت اليمن بشطريها ــ المحتل والمعتقل ــ عندما ظهر الديوان تعاني من وطأة الاحتلال ، ومن قسوة حكم الفرد . وحينما كتب الشاعر قصائده كان كل شيء في اليمن هادئاً هدوء المقابر . فالشعب يغط في سبات عميق ، لا يقرأ ، طلائعه في السجون أو في المنفى ، اذن فلينطو الشعر على نفسه ، وَلْيُغَنِّ الشاعر ذاته ، أحزانه الخاصة ، وأفراحه الخاصة .

وقد عكس الديوان الأول للشاعر أمان ، هذه النزعة الانطوائية الفردية . فمن مجموعة قصائده البالغة ثلاثاً وثلاثين قصيدة ، لا توجد سوى قصيدتين اثنتين تقفان خارج حدود هذه النزعة أو على مقربة منها .

والقصيدتان هما « حامي الضمير » ، وقد كتبها الشاعر ترحيباً بصدور العدد الأول من « صوت اليمن » ، صحيفة الأحرار في شمال البلاد ، ثم « تحية السيف » ، وقد كتبها أيضاً في الترحيب بسيف الحق ابراهيم عندما خرج على ظلم والده الامام يحيى وأعلن انضمامه الى صفوف المعارضة . أما بقية

قصائد الديوان فتعبر عن النزعة الرومانسية الذاتية أصدق تعبير ، وهذه عناوين بعضها :

ذات الصليب ، جمال وشوك ، بلا أمل ، أمس الحبيب ، النغم السجين ، من فجاج الأطياف ، الشوْق العائد ، قلب من رماد ، أشواق وأسداف ، عاشقة وراء الضباب ، حائر في السماء ،صدى حب ، حبنا مات .. الخ .. وهذان مقطعان من قصيدة « جمال وشوك » :

أنـــا من أنـــا ؟ نغــــم خافت
وأغنيـــة أَخْـــلَصت للشَّجَـــنْ
وليـــــدة حب .. ولـــــكنها
وقـــد عافهـــا الحب بِنْتُ المحن
ليـــال من السعـــــد مرت بها
سراعـــاً .. ومـــرت كأن لم تكـــن
وبـــاتت يُعَربِــــد فيها الشقـــاء
وهـــا هي ذي في يديـــه تَئِـــن

ومنها :

دعينـــــي أعش في الخيـــــال البعيـــد
وأشرب خمر الهوى من أنينـــــــــــــي
أعانـــــق طيـــفكِ عنـــــد المنـــــام
واعـــــرض ان لحت لي في اليـــــقين
عشقـــتكِ روحــــاً طليـــق الضيـــاء
وعفـــــتكِ جسمـــــاً غدا يستبينـــــي
فأنتِ وان نلتُ فيك الحيـــــــــــــاة
جمال وشوك .. دعينـــــي دعينـــــي

وفي قصيدة « البولندية الحسناء » يختلط الحديث عن الجسد بالحديث عن الله والأرض ، كما يختلط الحديث عن الهوى بالحديث عن « عيسى » والصليب والنهدين ، ويرتبط ذلك كله بذكر الجلال والمعبود والنور . ويرتفع مقام البولندية الحسناء بفعل النزعة الرومانسية ، الى مصاف الملائكة .. الى سماء الله :

مقامك في سماء الله لا في هذه الأرض
جمال أنت .. لم يخلق سوى من نوره المحض

يَزِيـنُكِ من هوى عيسى صليب طاهـر الـومض
على نهديـن مسحوريـن في صدرهما الـبَضِّ
تُشِعُّ جلالـةُ المعبـود نوراً غير مُرْفَضِّ
خذيني .. إن بدا صدرك في عينـي ولم أُغْضِ
وان لَفَّتّ يدي نهديك في رِفْـقٍ ولم تَرْضِي
وان طافت بك الأشواق في مخدعك الـغض
وأنت مفاتـنٌ عَرِيَتْ لنـور القمـر الـفضي
فلي في حبك العطري قلب ساكـر النـبض[17]

ومنها :

أخاف عليكِ إن نَضَّرَتِ الأحـلامُ دنيـاكِ
ومـال شبـابُكِ الريـانُ مخمـوراً بريَّـاكِ
وهف الحب من شابٍ عتِـيٍّ الشوقِ يهواك
جمال منك أغـراه وحب منـه أغـراكِ
تسلل تائـهَ الأنفـاس مجنونـاً بلقيـاك
الى مخدعك العطـريِّ دنيـاه ودنيـاك

---

(١٧) نفس المرجع ، ص ١٨ .

حواك بجسمه العاري ومـال مقبِّـلاً فاك
أخاف أخاف يا حسناء إنْ أَنْخنـى وأدمـاكِ(١٨)

وتذكرنا هذه الأبيات بعلي محمود طه . فهذه الغنائية العذبة ، وهذه المفردات المنتقاة ، والتكرار الجميل في بعض هذه المفردات ، كل ذلك من تأثير الشاعر المغني . ومع هذا فإن عبقرية شاعرنا الشاب وتجربته الخاصة تظل في منأى عن تأثير ذلك الشاعر . يقول علي محمود طه من قصيدة القمر العاشق :

إذا طَوَّفَ بالشُّرفـةِ ضوءُ القَمَرِ المُضْنَىَ
ورف عليك مثل الحُلْم أو إشراقـةِ المعنـى
وأنت على فراش الطهر كالزنبقـة الوسنـى
فضمي جسمك العاري وصوني ذلك الحسنـا
أغارُ عليك من شاب كأن لضوئـه لحنـا
تدق له قلوب الحور أشواقـاً إذا غنـى
رقيـق اللمس عربيـد بكل مليحة يُعنـى

---

(١٨) نفسه ، ص ٢٦

جريء ان دعاه الشوق أن يقتحـــم الحصنـــا
أغار ، أغارُ إنْ قَبَّل هذا الثغـرَ أو ثَنَّـــى[١٩]

لا جدال ــ بعد هذه المقارنة الخاطفة ــ أن شاعرنا في مرحلته الأولى قد كان واقعاً تحت تأثير ذلك الشاعر الذائع الصيت ، لكن ذلك التأثير لم يطمس معالم شخصيته الشابة ، ولم يجعل منه صدى لتجارب ذلك الشاعر حتى وهو يستعير عنوان ديوانه « الشوق العائد » ليكون عنواناً لقصيدة كتبها من ذكريات البحر بعد اللقاء الأول :

حينما لاحت لنا في الافق أنـــــــوار المساء
خطرت .. والموج وثاب على خفـــــق الهواء
بشراع سابـح .. يخفـق في الـــريح الرخـــاء
فاحتـوتها ضمـة المينـاء من بعـــد التنـــائي

فتقابلنا عناقا
وتعانقنا اشتياقا

---

(١٩) علي محمود طه ، ليالي الملاح التائه ، ص ١٦ .

وسجـــع الحَمـــام في أفنانـــــه
آهـــة مرة .. يُصَعِّدهـــا حرى
على المستــــكين من شبانـــــه
وأنين يفـــيض من قلبـــه الشاكـــي
على ضائـــع الصبـــا من حسانـــه[٢١]

وهذا مقطع من قصيدة « تحية السيف » وفيه حديث آخر عن اليمن ، أو « غادة الأمجاد » كما يدعوها الشاعر :

يا (غادةَ الأمجاد) كم من مَأْتـــمٍ
أطلــقتِ فيـــه دمـــعَكِ المغلـــولا
جَفَّتْ أغانــيكِ العِــذابُ وغُـــيِّضَت
عَبَـــراتُ قلب لم تكـــن لتسيـــلا
وشجــاك نوحُ الــوُرْقِ في فنـــن ذوى
غاض النـــدى فيـــه .. فمـــال ذبـــولا

(٢١) نفس المرجع ، ص ١٢٠ .

وحملتِ أعبـــاءَ الحيـــــاة ثقيلـــــةً
وبـــذلتِ جهـــداً ما بذلتِ قليـــلا
وبكـــــيتِ مجداً كنتِ أنتِ منـــاره
فغـــدا ضيـــاؤك في الحيـــــاة ضئيـــلا
جار الزمـــان علـــيك مشبـــوب الخنـــا
لا خاليـــــاً أبقـــــى ولا مأهـــولا
ولقـــيتِ من عَنَتِ الـــوُلاةِ وعسفهـــم
ما راع قلـــبك جائـــراً ومهيـــلا[٢٢]

انه ــ حتى وهو يمدح أو يهاجم ــ رومانسي حتى العظم ــ فالمفردات غادة ، وأغاني ، ودمع ، وشجن ، ونوح ، وعبرات ، وذبول ، وبكاء .. الخ ، كلها مفردات الرومانسيين العرب وأكثرها تداولاً في قصائدهم .

المرحلة الثانية : النزعة الرومانسية الانسانية .

سأكتفي ــ هنا ــ بديوان « الدرب الأخضر » للشاعر لطفي أمان كي تكون قصائده أو بعضها ممثلة للنزعة الانسانية

(٢٢) نفسه ، ص ١١٤ .

المهمومة أو الحالمة التي سادت شعره طوال هذه المرحلة التي شملت كل الخمسينات . وقد بدأت المرحلة وكل شيء في جنوب البلاد للمحتلين ، عدن المدينة اليمنية العربية تكاد تصبح غريبة عن أهلها وغريبة على أهلها . كما ان كل شيء في شمال الوطن للامام ، كانت سجونه تحتشد بطلائع المتمردين ، وسيوفه تحتز الرقاب بعد الانتفاضة القصيرة الأمد . كان الشعب في الشطرين مذبوحاً بسكين واحدة ذات مقبضين ، الأول في عدن والآخر في صنعاء . وما كان يثير الحزن ـــ وأحياناً اليأس ـــ أن الشعب لا يعي مأساته ، ويكاد يجهل انه مذبوح . كانت الدماء تسيل على جسده الهزيل وكأنها ليست دماءه .

وفي هذه الظروف رأى الشاعر أن يهاجر . قرر أن يرحل بعيداً عن الوطن الجرح والدم والسكين . وكانت الهجرة بداية مرحلة جديدة في شعره . فقد أخرجته عن دائرة الذات ، وتركته يحلق ـــ رومانسياً ـــ في أجواء نزعة أخرى ، النزعة الانسانية الحالمة غير المواجهة أو المحكومة بمنهج الواقع وما هو أسوأ منه وأقسى على الآخرين . لقد عانى قلبه وعقله من مآس انسانية أخرى فرضت نفسها على شعره ، وجعلته يكتب شعراً انسانياً جميلاً . وهو لم ينس وطنه ، لقد جعله الحنين الدائم اليه يتعلق به

أكثر فأكثر ، وجعلته الغربة يكتشف نفسه . فهو يتساءل في قصيدة « أنا لست وهماً » عمن هو ؟ وما يكون ؟ ويجيب :

أنا لست وهماً شريد الخيال
ولا أنة في صحارى الليالي
ولا دمعة في جفون النجوم
ولا حُلماً في الغيوم
أنا مثل كل حقيقة
حقيقة(٢٣)

إذن نحن على أبواب رؤيا جديدة ، انه الشاعر وقد اكتشف نفسه ، لم يعد وهماً ، ها هوذا قد صار حقيقة ، هكذا حدثته نفسه ، انه انسان ، وهؤلاء البشر من حوله اخوة له ، هذا الانسان الأسود ، الأخ المسترق الذي يتحمل وزر لونه ، وتتعرض بلاده للاستنزاف ، ويتعرض هو للسجن والمحق والعبودية ، هذا الانسان أخوه . وإذا كانت شمس العصور المتعاقبة قد لوحت بشرة هذا الأخ وجعلتها تميل نحو السواد ، فأي عيب في ذلك ما دام قلبه الأبيض في لون الثلج والشمس :

(٢٣) ديوان « الدرب الأخضر » ، ص ٨٠ .

يا بنةَ الزنج حديثُ الأمس شجو لقصيدي
فانبذي الماضي .. ولا تبكي على قبر الجدودِ
وانفُضي قيثارةَ الدنيا .. وغني .. وأعيدي
وارقصي حريــةً تنسابُ في هذا الوجـــود
كالربيع المشمس الريان، كاللحن السعيدِ[٢٤]

ابنة الزنج هنا — في القصيدة — هي افريقيا ، افريقيا الزنجية السوداء الملطخة بعار الاستعمار والعبودية . لقد رآها الشاعر فأخرجته من أسر ذاته ، وتفتحت عيناه على كثير من الأشياء التي لم يكن يراها من قبل ، وان كان قد رآها من قبل فبعين أخرى ، عين الذات التي تنظر الى كل شيء من خلال أحلامها ، وأحزانها .

انه الآن يتحدث عن الحرب والسلم ، عن الشرق الجديد ، عن غزو الفضاء . ولقد اتسعت بالفعل حدقته الانسانية — ان جاز التعبير — . صحيح ان امكانية الانتقال الى النزعة الثورية ما تزال محدودة ، لكن الشاعر على الطريق ، وما

(٢٤) نفس المرجع ، ص ١١٩ .

الحديث عن مرقص (شاليمار) في عدن ، وعن نساء (بيكاديللي) في لندن ، والحديث عن « ذات الصليب » الأخرى ، ما هي إلا بقايا المرحلة السابقة . ومن الآثار قصيدة « منها واليها » ، وقصيدة « مراهقة » ، التي أهداها الى لوليتا نزار قباني :

حينما كنت صبية
طفلة
أسبح في لهو البراءات النقية
كان معنى الحب عندي
قبلة من أَبَوَيَّهْ
كان همي كل همي
واجباتي المدرسية
فكبرت ،

وتفتحتُ لدنيا شاعرية
صرتُ أستلقي ،
وفي حضنيَ ديوانُ غَزَلْ
كل حرف فيه

ما عاينتهُ الا اشتعَلْ(٢٥)

انها مرحلة أخرى متقدمة في الشكل والمحتوى ، وفي التحفز الى موقف آخر أكثر تقدماً وانطلاقاً .

المرحلة الثالثة : النزعة الرومانسية الثورية .

يعود الانعطاف الكبير الذي طرأ على مضامين القصيدة عند لطفي جعفر أمان في هذه المرحلة ، وعلى بنية القصيدة ورؤيته الشعرية ، الى تلك الانتفاضات العمالية والجماهيرية التي شهدتها عدن ابتداء من أواخر الخمسينات ، وخلقت بداية الواقع الاجتماعي والسياسي الراهن .

وسرعان ما امتد ذلك الزخم الجماهيري الى شمال الوطن ، فكانت ثورة سبتمبر باحتمالاتها الرائعة . وكان الشعراء ــ كطليعة جماهيرية ــ خير من يعكس هذا الواقع الجديد . فقد حملت قصائدهم الارهاصات الأولى بالتحولات الاجتماعية والسياسية المنتظرة .

(٢٥) نفسه ، ص ١١٢ .

لقد اختفت من شعر لطفي ــ أو كادت ــ تأثيرات الشعراء الرومانسيين الفرديين ، أمثال علي محمود طه ، ونزار قباني . وبدأت النزعة الثورية نفسها من خلال أشعار هذه المرحلة . وكان ديوانه الأخير (اليكم .. يا اخوتي) الخطوة الأخيرة نحو التجربة الجماعية ، والخطوة الأخيرة نحو البناء الفني الجديد .

لقد تحول الشاعر اليائس الحزين الى داعية أمل ومجالدة . وفي قصيدته « الذئب لن يغتالكم » قدر هائل من التحدي ، وشيء آخر مفاجيء وهو الإيمان الداعي الواعي بقيمة الحرف ، وبقدرته السحرية على دعم إرادة الانسان :

يا اخوتي
لا يسدل اليأس على قلوبكم
ستائر السكوت
ما زال في إيماننا نبضٌ
لأن الشمس لا تموت
ولم تزل تحبكم بلاديَ الشماء
ولم تزل تزهو تضمكم أطواقها البيضاء
ولم تزل تزهو بكم شامخة الاباء

جباهكم سمراء
من قُبلِ الشمس التي تطاولونها اعتلاء
ولم أزل
أنا الذي أشدو بكم في خيلاء
وكل حرف من حروفي
قمة من كبرياء[٢٦] .

والشعور الذي تعبر عنه هذه الأبيات هو الذي يثبت التطور في شعر لطفي ، تطور الموقف وبداية امتلاك الرؤية الصادقة والسيطرة على الواقع .

وفي ٣٠ نوفمبر ١٩٦٧ انتزع شعبنا استقلال الشطر الجنوبي من الوطن ، واستحالت الدموع في عيون أبنائه الى بسمات على الشفاه ، وتحولت القصائد الباكية الى أغان عذبة ، وغنى الشاعر لطفي أمان على دقات مزهره ـــ الذي كان حزيناً وضعيفاً ـــ أغنية رائعة للفرح الكبير :

---

(٢٦) ديوان « اليكم يا اخوتي » ص ٤١ .

يا مِزْهَري الحزين
من يرعشُ الحنين ؟
الى ملاعب الصبا .. وحبنا الدفين
هناك .. حيث رفرفت
على جناح لهونا
أعذب ساعات السنين
يا مِزْهَري الحزين
يا مزهري الضعيف
ما عاد شعبي ينسج الأوهام في لحن سخيف
عن « قيس ليلى » .. « روميو جوليت »
أسماء كثيرة
دبت دبيب النمل في أسفارنا الأخيرة[٢٧]

الخصائص الفنية لشعر لطفي :

أشرت في مدخل هذه الدراسة الى خطل وخطر الدعوة لقيام ما يسمى بعلم جمال عربي أو أي علم جمال قومي أو

---

(٢٧) نفس المرجع ، ص ٧٤ .

عرقي ، وقلت انها في بلادنا لا تعدو كونها هلوسة قات وصرعة من صرعات « مجاذيب » الأدب ، وأشرت كذلك الى الرأي القائل بأن لكل مرحلة من مراحل التطور في التاريخ الانساني جمالياته وخصائصه الفنية . ووفقاً لذلك فإننا نستطيع أن نتلمس لكل مذهب من المذاهب الأدبية المعروفة ، كالكلاسيكية ، والرومانسية ، والواقعية ، جمالياته الممثلة للاستجابات الجمالية لروح المرحلة .

والخصائص العامة للشعر الرومانسي ــ عربياً كان أو انجليزياً أو روسياً ــ تكاد في رأيي تتمثل في الخروج الجزئي أو الكلي على التقاليد المتوارثة في أساليب البناء الفني ، والتحرر من الرقابة العروضية ، وفي اختيار اللفظة الشاعرية الموحية ، وفي اطلاق العنان للتخييل بدون حدود والى أبعد مدى . لم يكن كل الشعراء الرومانسيين على درجة واحدة في تمثل هذه الخصائص . وفيما يتعلق بشاعرنا فقد بدأ كغيره من الشعراء الرومانسيين العرب الذين ظهروا في الثلاثينات والأربعينات ، بدأ محافظاً أحياناً على شكل القصيدة ، وأحياناً شبه محافظ حينما استخدم القصيدة المتعددة المقاطع ، المتعددة القوافي ، وأحياناً المتعددة البحور .

وفي عام ١٩٤٨ بدأ أول خطوة في تحطيم البناء التقليدي للقصيدة ، فكتب ما يمكن أن يسمى المحاولة الأولى للشعر القائم على نظام التفعيلة في شعرنا المعاصر في اليمن . وقد نشر محاولته هذه في ديوانه الأول « بقايا نغم » ، والتجربة الجديدة ــ أو المحاولة الجديدة على الأصح ــ بعنوان « خطيئة غريب » ، وتتألف من ثلاثة عشر مقطعاً . سبعة مقاطع منها تمثل التجربة الجديدة ، والمقاطع الستة الأخرى من الشعر التقليدي ، ولكل مقطع قافية خاصة به . وهذان مقطعان من الجديد يتوسطهما مقطع قديم :

مستشار الفكر .. جياش الدماء
مسعورة أنفاسه
تائهة في ظلمة الأوهام عيناه .. وقد
ضج به الصمت .. وهاجت حوله
أشباح ذكرى .. حطمت أجداثها
ولاحقته ..
وهي في أكفان ماضيها الصريع

كالبرق في لَمحــهِ الخَطَّــافِ تُزعجــه
ذكـرى .. اذا عربـدت أشباحهــا خفقــا
كأنها في ضجيــج الصمت عاصفــة
مجنونـــة .. لو تجوح الأرضَ والأفقــا
تبـــدي نواجذَهـــا في هيكـــل خرق
إذا تطلـــع في أكفانـــه شهقــا !
رعنــاء في خطوهــا .. تمتــد طافــرة
ترتـــد دائـــرة .. تهتاجـــه فرقـــا
دم .. ونــار .. خطايــا ليس يغفرهــا
رغــم الزمـــان ضمير لم يزل قلقــا

هكذا يشقى بها ..
ما كفرت عنه خطاياه النوايا
لا وما طهره من اثمه دمع .. ولا
ضمه جنب الى مضجعه
وشبوب النار في أضلعه
ثورة تزجي لها الاثم الذي
ضرجت كفاه منه بالدماء(٢٨)

---

(٢٨) بقايا نغم ، ص ٧٥ .

وواصل الشاعر بعد ذلك رحلة محاولاته وتجاربه مع الجديد ، واهتم في تطوير الصياغة الفنية لقصائده ، فمارس كتابة القصائد بالشكل الجديد على الطريقة وبالأسلوب اللذين ارتضاهما لهذا الشكل أمثاله من الشعراء الذين لم ينفصلوا عن أصول الرومانسية .

وإذا كان لطفي قد برع أيما براعة منذ ديوانه الأول في نظم الأقصوصة الرمزية ، واقترب في حوار بعض هذا القصص الشعري من التمثيلية الشعرية والمسرح الشعري ، فإنه في ديوانه الأخير قد حاول إيجاد ما يسمى بالمعادل الموضوعي . والمعادل الموضوعي نظرية في النقد الايليوتي ــ نسبة لايليوت ــ وموجزها المبسط : ان الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال الوجداني والفني ينبغي أن يكون بعيداً عن المباشرة ، ولن يتأتى ذلك إلا بإيجاد معادل موضوعي لحالة الانفعال من الموضوعات والأوضاع أو الحوادث العامة المماثلة أو المعادلة لذلك الانفعال الخاص . وكانت قصيدة لطفي « ليزورك الجديد » حصاد هذه المحاولة . فليزورك ، كما يقول في مقدمة قصيدته ، شاب فرنسي اتهم بجريمة قتل عام ١٧٩٦ ، أي قبل ١٧١ سنة من تاريخ نظم القصيدة ، ورغم براءة الشاب فقد أصدرت المحكمة حكمها عليه بالاعدام

ظلماً وخطأ ، فصاح صيحته الخالدة ، وهو يواجه المشنقة : (ان الاتهام الموجه اليّ فظيع يستحق الاعدام ، ولكن اتخاذ القانون سبيلاً لاعدام بريء جريمة أفظع) .

وقد كتب لطفي قصيدته هذه ـــ كما يبدو من الاشارة المثبتة تحت العنوان ـــ في المعتقل ، وكانت سجون عدن أثناء كتابة القصيدة أوائل ١٩٦٧ ـــ وهي الفترة الأخيرة من عمر الاحتلال ـــ ملأى بالمناضلين ، بينما كانت المحاكم الصورية مفتوحة لادانة هؤلاء المناضلين بالتخريب . كان القضاة هم المجرمون الحقيقيون ، أما المحكوم عليهم فقد كانوا الأبرياء . وإذا كانت براءة « ليزورك » قد ظهرت بعد اعدامه ، فإن براءة المناضل اليمني قد ظهرت قبل أن يمثل للمحاكمة . انه يدافع عن أرضه وحريته وعن أحلام المستقبل . كان ليزورك الجديد متشائماً وحزيناً ، لكنه قوي أيضاً :

لم يبق في رئة الحياة من الرجاء ولا بقية
« ليزورك » مات .. فلا رجاء
والعدل مات مع القضاء

الدمع للمستضعفين
الدمع ما فت الحجارة[٢٩] .

نعم ، الدمع ما فت الحجارة . هذه خلاصة الرحلة الرومانسية للطفي ، والبناء الفني في المقطع هو خلاصة المرحلة الفنية .

وماذا تبقى أيضاً ؟ هل أستطيع أن أقول انني قد أنصفت شاعرنا الكبير ؟ وهل أستطيع أن أدعي أنني أفهم شعره حق الفهم ؟ لا .. لا . مرتين . ان هي إلا محاولة متواضعة لاحياء ذكرى شاعر فنان من بلادنا ، عاش للشعر ما يقرب من ثلث قرن . لم يكف خلاله عن الغناء .

ولعل عظمة لطفي الشاعر تتمثل ــ الى جانب استيعابه للمرحلة الرومانسية في شعرنا الحديث ــ في قدرته الفائقة على التطور ، وعلى تجاوز نفسه ، وتغلبه المستمر على ذلك الاغراء الذي يتهدد مواهب الشعراء الناجحين ، اغراء محاكاة الذات واقتناع الشاعر بما حققه في مرحلة من مراحل حياته الشعرية .

---

(٢٩) اليكم يا اخوتي ، ص ٥٧ .



عبد الودود سيف ... وخصائص الشاعر الجديد

ـ ١ ـ

من هو الشاعر الجديد ؟ وهل هناك مواصفات معينة أو ثابتة للشاعر الجديد واخرى للشاعر القديم ؟ إن كتابات كثيرة قد صدرت منذ مطلع هذا القرن في محاولة للاجابة على هذا السؤال المشروع ، وتحدثت جميعها بشكل أو بآخر عن الجديد والقديم ، وعن المجددين والمجترين ، لكنها لم تضع وصفة شافية لتعريف الشاعر الجديد ، وإن كانت قد وضعت أكثر من وصفه شافية لتعريف الشاعر القديم ، وأنه ذلك الذي يرضى أن يعيش على هامش العصر أو يحاول أن يعيش بعيداً عن ثقافة العصر وعن كل ما يربطه بالفكر الانساني المعاصر .

وأقرب وصف للشاعر القديم أنه (شاعر الأغراض التقليدية) شاعر الهجاء والمديح . فالشاعر الهجاء — على سبيل المثال — هو آخر « دناصير » الشعر في العصر الحديث . وقد قال شاعر عربي كبير : إذا قرأت لشاعر ما ولو بيتاً واحداً في الهجاء فهو شاعر قديم وتقليدي حتى العظم وان تعلقت أصابعه على نوافذ أول صاروخ ، لأن الهجاء أحط أنواع الشعر وأقذرها تعبيراً وأكثرها عدواناً وبعداً عن العاطفة والصدق الفني والشعوري قديماً وحديثاً .

وليس الشاعر الجديد — وفقاً لهذا التعريف — هو ذلك الذي يقطع صلته بثقافته التاريخية ، أو يتجاهل جذوره ، وإنما هو ذلك الذي يسعى ويحاول أن يكون دائم الحضور في الماضي والحاضر والمستقبل ، والذي يُخْضِع مضمون ثقافته ونظام تعبيره لرؤيا عصره وواقع هذا العصر . وهو كذلك الذي يرى — على حد تعبير أدونيس — أن الحداثة أو الجِدَّة تكمن مع الاختلاف في الائتلاف . فالاختلاف يكون من أجل القدرة على التكيف وفقاً للتغيرات الحضارية ووفقاً للتقدم ، والائتلاف يكون من أجل التأصيل والمقاومة والخصوصية .

وفي سياق هذا المنظور للجديد أو الحداثة سوف نحاول قراءة بعض الأعمال الشعرية لأحد أبرز شعراء الجديد في اليمن ، وهو الشاعر عبد الودود سيف ، الذي يحاول مع عدد من زملائه أن يمكنوا لحركة الشعر الجديد في واقعنا ، ليس من خلال كتابات القصيدة الجديدة وحسب ، وانما بالكتابات النثرية الجادة أيضاً . وسيكون ديوانه غير المطبوع « سفر الحلم .. والنفي » دليلنا الى هذه القراءة . ولا أود أن أشد انتباه القارىء بوضع خط عريض تحت عبارة « غير المطبوع » حتى لا يتمزق حزناً على تجاهل المواهب الكبيرة التي تكره التزاحم على موائد النشر ، وتكره كذلك الشكوى واتهام الآخرين بممارسة التعتيم !!

وقبل أن نبدأ في قراءة أعمال هذا الشاعر من خلال ديوانه « غير المطبوع » ، أود أن أثبت أنه أكثر شعرائنا المبدعين والموهوبين تواضعاً ، وأن تواضعه المبالغ فيه قد جنى عليه كثيراً . وقد مرت خمس سنوات تقريباً منذ قرأت ديوانه هذا بعد أن أعده للطبع ، وانتظر من زملائه — وأنا واحد منهم — أن يمدوا إليه أجنحة المودة ، فلم نفعل ، لا لأننا ننكر الموهبة الشعرية الأصيلة التي يمتاز بها ، ولا لأننا نجهل المستوى العالي من النضج الشعري

لهذه المجموعة ، وإنما لأننا في زمن غريب ، لا يستطيع الانسان فيه إلا أن يدور حول نفسه كما يدور الحيوان المسكين حول الساقية معصوب العينين !!

— ٢ —

مع اطلالة السبعينات أطل وجه عبد الودود سيف شاعراً وناقداً يضيف إلى حياتنا الأدبية ملامح لم تكن قائمة من قبل ، ويضيف أسلوباً في التعامل بين زملاء الكلمة لم يكن معروفاً ، وهو أسلوب الإيثار والصرامة غير الموجعة . وركز جهوده الأدبية في بداية ظهوره على النقد الأدبي ، ونجح في أن يضع الأسس الأولى لملامح النقد الحديث في بلادنا من خلال مجلة « اليمن الجديد » التي رأس تحريرها في مرحلتها الأولى ، واستطاعت — في أعدادها الأولى — أن تخطو بالنقد وبالشعر خطوات واسعة ، وأن تمكن للتجارب الحديثة من الظهور ومن إثبات وجودها ، والتعبير عن الواقع الجديد أكثر من أية مجلة يمنية أخرى . ثم اتجه عبد الودود — بعد أن اطمأن على نجاح البداية — نحو القصيدة الجديدة يكتبها ويعالج همومها من حيث وصلت اليه خارج اليمن ، لا من حيث ابتدأت في اليمن أو توقفت عنده .

وكانت القصيدة الجديدة ــ خارج اليمن ــ عندما بدأ عبد الودود كتاباته الشعرية قد اتخذت لها مساراً جديداً بحق ، لا علاقة له بالبدايات التي ظهرت مع أواخر الأربعينات . وبعبارة أخرى لم يعد يربط قصيدة السبعينات بقصائد الأربعينات والخمسينات إلا ما يربط الرجل اليافع بطفل المهد الصغير المحدود التجربة ، والمحدود اللغة . كان شاعر السبعينات قد سئم التقريرية والمباشرة ، وسئم الأشكال الشعرية المسطحة . وكانت ثقافته العامة والخاصة والأحداث التي مرت بالأمة طَوالَ العقدين السالفين قد أرعشت في نفسه حساسية مغايرة بالواقع ، ووعياً مختلفاً للتعامل معه . وكان لا بد أن يعكس هذه الحساسية المغايرة وهذا الوعي المختلف من خلال أشكال تعبير أكثر جِدَّةً وأكثر طموحاً لالتقاط اللحظة الحضارية المعبرة عن عصرنا لا عن أي عصر آخر أتى أو سوف يأتي ، ذهب أو ما يزال شيوخه وتلاميذه يتصورونه خالداً وهم لذلك يحافظون على كل أشكاله وأساليب تعبيره البائدة .

كان النضال ــ في السبعينات ــ ضد التخلف بمختلف أشكاله وصوره ومضامينه قد أصبح هاجساً انسانياً مغلقاً ومثيراً ، وكانت الأساليب المبتكرة في الأدب العربي المعاصر

تشكل جانباً من النضال ضد التخلف الأدبي الذي يتمسح بالتراث حيناً ، وبالماضي الناصع حيناً ، ويحاول ــ بالتقليد ــ الفصل بين الشكل الفني والرؤية النضالية ، أو بالأصح بين الموقف الفني والرؤية الجديدة للواقع . وكان لا بد أن تدرك المواهب الجديدة وأن تعي دورها في التعبير عن اشكالية العصر ، وأن تمتزج باللحظة الشعرية في تكوينها المعاصر ، ولتصبح قادرة على التعبير عن أشواق الوطن الجديد من جهة ، ولتكون قادرة على أن تطابق بين الرؤيا والواقع من جهة أخرى .

وإذا كان الشعراء الذين يسمون أنفسهم ــ أو يسميهم النقاد والدارسون ــ بالروَّاد ، وفي طليعتهم السياب ، ذلك الشاعر الفذ ، قد اقتصروا في تجديدهم على الشكل وحده ، وعلى التعامل مع أسلوب تعبيري معين لا يكاد يخرج بهم عن النظام الكلاسيكي للقصيدة العربية سوى مسافة قصيرة ، فقد اكتفوا بالتعامل مع نظام التفعيلة بدلاً من التعامل مع نظام البيت ، أقول إذا كان أولئك الشعراء الرواد قد قبلوا أن تقف مهمتهم عند ذلك الحد ، فإن الأجيال التالية من الشعراء قد قدرت جهدهم الرائد حق التقدير ، لكنها أدركت بوعيها الثقافي المتجدد أن رحلة

التجديد لا ينبغي أن تقف في منتصف الطريق ، كما أدركت أن خطوة التغيير التي أقدم عليها الرواد في مجال القصيدة لن تتم إلا اذا اعترف الشعراء أن الخروج على اطار القصيدة الكلاسيكية ليس كافياً في تجديد الشعر العربي ، وأن العناية بالبنية الخارجية ، والتركيز على قضايا الوزن والقافية ، لا يعدو أن يكون هماً شكلياً ضئيل الشأن محدود الأثر ، ولكي يكتمل مناخ التغيير ، فلا بد من النفاذ إلى كنه اللغة ، والى أبعاد الصورة ، وصميم التركيب ، فضلاً عن عمق المعاناة والسيطرة على ملكوت الثقافة المعاصرة . وحتى لا يبقى التغيير وقفاً على صعيد المضمون وحده ، وعلى الجانب الخارجي من البنية الفنية ، لا بد أن يكون التغيير في الشكل مقارباً إن لم يكن مساوياً أو موازياً للتغيير في المضمون .

ولن يكون موضع استغراب أو تساؤل أن يكون شباب الشعراء في كل قطر عربي هم طلائع التمثل الحقيقي لهذا النهج الشعري الجديد ، وأن يخرج من بينهم المبشرون والمدافعون عن معالم هذا التغيير . فالشباب ــ كما هو معروف ــ أعظم استعداداً لتلقي الجديد ، وأقدر على التقاط ملامح التغيير . ذلك لأن الشبان في كل عصر يمتلكون روح التمرد ، وهم ــ وليس

سواهم ـــ الأقدر على تجديد وجه الحياة ومواجهة الثابت ، وتحدي الملل . وهم ـــ وليس سواهم ـــ الأكثر استطاعة على تقديم نموذج للحياة يختلف عن النماذج السائدة والمستقرة ، لكي يدفعوا بالانسانية نحو التقدم . وهم لهذا كله في معارك لا تتوقف مع كل أنصار الجمود ، ودعاة التبلد . وفي مجال الثقافة ، وفي حدود الشعر بخاصة ، يكون الثبات والاستقامة علامة على التقليد . ومن هنا يصبح ما ذهب اليه « توماس مان » شعاراً مناسباً : « أولئك الذين يسلكون طريقاً مستقيماً .. يقفون ضد التطور .. وضد الخَلْق الفني » ، وهو يوحي للشاعر الذي يرغب في أن يكون شاعراً حقاً بأن يكون جريئاً ، وجريئاً في تعامله مع اللغة ، ومع الأشياء ، ومع القضية حتى لا يكون تعبيره ساذجاً وفاتراً .

ـــ ٣ ـــ

ألمحت في مدخل هذه القراءة الى أن أبرز السمات الفارقة بين الشاعرين القديم والجديد تكمن في أن الأول « شاعر أغراض » ، وأن الآخر « شاعر رؤيا » . ولأن الأخير كذلك ،

فهو ينطلق من قضية ، وشعره لذلك مكرس لهذه القضية . وهي قضية كبيرة ، قد تكون حيناً بحجم الوطن والناس ، وقد تكون بحجم الأرض والبشر حيناً آخر . وقد تتعدد تفاصيلها ، لكنها تبقى واحدة وكبيرة . وهذا التعدد في التوحد — إذا جاز التعبير — يجعل الطاقة الايحائية في الشعر عميقة العواطف ، قوية التأثير ، كما يجعل الصورة الشعرية تدمج بين الذهني والوجداني ، بين الخاص والعام .

وعبد الودود سيف شاعر جديد ، وهاجسه الأكبر (الثورة) . الثورة هي قضيته الكبيرة وقضية جيله والأجيال السابقة لذلك الجيل . وثوريته — كما يكشف عنها شعره — ليست من ذلك النوع الصارخ الزاعق ، أو الجامد المتزمت ، وإنما هي من ذلك النوع الهادىء الرزين ، الذي لا يتمدد مع الحرارة وينكمش مع البرودة . هي ثورية واعية — في سلبياتها ومرارتها كما في إيجابياتها وحلاوتها — وهي في حجم اليمن والجماهير في اليمن ، وتمتد جذورها الى ذي نُوَاس الفارس الذي صارع الاحتلال ورفض أن يسلم نفسه للأسر ، فآثر الموت في قاع البحر . وهي تسير عبر التاريخ ابتداءً بمحمد بن عبد الله ، ومروراً بالأسود العنسي ، وصولاً الى سرحان بشارة سرحان

السجين الذي لم يعد يتكلم عنه أحد . والحب هو قاعدة هذه الثورية الشعرية كما يفصح عن ذلك المقطع التالي من القصيدة المطولة « فصل .. من عذابات محمد قبل البعثة » .

لن ينفَعَ التَّطوَافُ .. والقلوب
خرساءُ والشفاهْ
لن تنفعَ الصلاة
وانتمو من دون طهر
هذي مياه الطهر .. في يدي
تعويذة أقرؤها لكم :
« مَنْ يَبْتَغِ الإيمانْ
فَلْيغتسلْ في ماء حبه
وَلْيَعتمِرْ إن شاء في قلبه »

هكذا يعلي الشاعر من شأن الحب ، وهكذا يربطه بالايمان ويجعلهما توأماً يطهر الانسان من مواجعه ، ويساعد على قهر المتاعب والتغلب على الحقد . ومن هذه القاعدة الاساس ينطلق شاعرنا الجديد ، ويتوهج ابداعه الشعري . وبما أننا في

هذا ثوب نفيي في دمي
ألبسُه تفجعاً
ألبسه انتظاراً للذي يأتي به حظي غداً
موتاً يكون راحة
أو خلع جلدي .. ألبس السكوتَ جلداً ثانياً ..
ورُبَّ أُرْمَى في الطريق ..
تأتي كلاب الصيد كي تأكلني
تفترس الاشعار من دمي ..

يا لها من رحلة هول مضنية ، رحلة الحرف العربي منذ بداياته الأولى ، منذ حاول شق صحراء الصمت ورمال السكون !

ـــ ٤ ـــ

كانت الثورة في الخمسينات من هذا القرن أملاً مستعصياً على المنال ، وكان الوصول اليها عبر كل وسيلة شغل الناس الشاغل . وكان الشعر احدى الوسائل التي يتوسل بها الانسان العربي للوصول الى تحقيق الثورة . وقد استطاع الشعر أن يحتضن

رحاب القصيدة الملحمة ذات التركيب الفذ « فصل من عذابات محمد قبل البعثة » فلا بأس في اقتطاف هذا المقطع المعبر عن الضمير المفجوع لضياع صوت الانسان في الليل الجاهلي الطويل :

في البدء كان الخوفُ موطناً
بدون قامة ووجه
يُباع ،
يشترى
يضيعُ في الزحام .
تمر فوقه القوافلُ المغيرة .
تموتُ حوله القصائد
الحروفُ فوقه ..
يطلونها بالشمع ،
بالسكوت
لا عَزاءَ ..لا ..
الشعراء فيه يُقْتَلون ،
أو يُنْفَون ،
يُسْحَلون ،

هذا الأمل ، وأن يعبر عن حنين الناس ، وعن أشواقهم اليه . وكلما غاب نجم الثورة أو اقترب ، تعالى نشيج الشعر ونشيده . وكانت القصيدة لذلك ـــ عند كرام شعرائها ـــ صوت الحياة والموت ، لسان الحرية والقمع ، صوت الوجدان والاختيار .

ولم يكن الشاعر ـــ حينئذ ـــ يحفل بالجمالية أو يعنى بالفنية في شعره احتفاله بتوصيل المعنى وتحريك روح الوعي والمصادمة مع الواقع . ولهذا لم يكن الشاعر يحزن كثيراً أو قليلاً عندما يقول له ناقد ما ان شعره تقريري أو خال من جمالية الفن الشعري إذاً ما شهد له ذلك الناقد بقدرته على النفاذ الى الجماهير وتحريضها ، وبقدرة شعره على التعبير عن معاناة الجماهير وعذاب الوطن . كان الجانب الفكري أو الموضوعي في الشعر هو الأهم ، أو بعبارة أخرى كانت قضية الايصال في العمل الشعري وعفويته وصدقه ، واستطاعته التغلغل الى وجدان الانسان المعاصر وتحريضه على المشاركة في الفعل الجماعي ، هي القيمة الأساسية ، وما عداها هوامش واستطرادات غير ذات أهمية .

وكان الشاعر يتألم كثيراً ويحزن حزناً عظيماً اذا قال ناقده

إن شعره لا يؤدي وظيفته الاجتماعية أو الوطنية ، ولا يمارس فضح المؤامرات اللا انسانية التي تحول بين الانسان والحياة والحرية . فكأنما كان الشعر في ذلك الحين صوتاً يشف عن حالة المواجهة المباشرة مع الاستبداد والطغيان ، ورؤية متصلة بالفعل الانساني . وكأنما الصورة الجمالية في الشعر عمل زائد لا قيمة له ، وبخاصة إذا ساعد على إضفاء الحجب على القضية ـــ الحقيقة ، أو شارك في تعتيم وجهها الناصع .

وقد أزعج هذا التصور الجامد لشعر القضية شعراء السبعينات ، لا سيما بعد أن شهد الوطن العربي في معظم أجزائه عدداً من الثورات التي جاءت في غالبيتها مباشرة ومسطحة كالقصيدة التي بشرت بها تماماً ، فكانت ثورات لها موقف وليس لها عمق ولا جذور ، هدفها الايصال العابر وليس التغلغل والحوار ، الاثارة الآنية وليس الخط الدائم وتجسيد القيم العظيمة . وكانت مهمتها مباشرة ووعظية دون قدرة على الامتلاك المادي والذهني الذي يساعد على التقدم ، ويمد خط المواجهة الأغنى بحالات الشعور المتنامي .

أزعج شعراء السبعينات هذا التصور للقيمة الشعرية ، كما

أزعجهم عجز قصائد الخمسينات والستينات عن تعميق الحيثيات والقيم الانسانية الكبيرة التي جاهدت في ايصالها الى الناس ، وهي حيثيات وقيم لا يستطيع أي وطني صادق ومخلص الا أن يباركها . وتأسيساً على ذلك فقد قامت تجربة هؤلاء الشعراء الشبان على العناية بالمضمون والشكل معاً ، على كسر الحائط الثالث الذي يوهم بإمكانية الفصل بين شكل العمل الشعري ومضمونه . وفي ضوء هذا المنهج قام الشعراء الشبان بعملية تحريض واسعة النطاق على اسقاط القصيدة التي لا تلتزم هذا النهج في التجربة الشعرية الجديدة بخاصة .

وكان عبد الودود سيف واحداً من هذا الرعيل الثائر الغاضب بالقصيدة وداخل القصيدة . ولا يعنيني هنا إن كان هذا التيار قد نجح أو أخفق في ثورته . وما يعنيني ــ بصفة خاصة ــ هو التأكيد على ظهور مثل هذا التيار ، وأنه قد حاول انتشال القصيدة الجديدة من مرحلة الدوران في المكان الثابت ، وأنه قد منحها شرعية جديدة ، وفتح أمامها أبواباً لا تنحصر .

— ٥ —

جاءت تلك الملاحظات تمهيداً للدخول الى الشق الثاني من هذه الدراسة عن (عبد الودود سيف وخصائص الشاعر الجديد) . وربما تكون محاولة غير مباشرة للتعبير الفني لقصائد ديوانه (سفر الحلم .. والنفي) وهي قصائد ألمحت آنفاً أنها تحتضن قضية الثورة في اليمن ضمن مجموعة من الأطر أو الأقنعة مأخوذة من التاريخ اليمني بخاصة والعربي بعامة ، بما تحمله تلك الأطر أو الأقنعة من قدرات خاصة على إقامة الحوار بين الماضي والحاضر . وهي في هذا الاحتضان لا تعتبر الحاضر امتداداً للماضي بل نقيضاً له . فالصور والتعابير والأقنعة في قصائد الديوان — وإن كانت تحمل ملامح وأسماء من الماضي — فإنما هي ملامح أسطورية وأقنعة تاريخية يتخفى فيها الحاضر ، ويتخذ منها رموزاً ذات دلالة معاصرة ، تحرك الحاضر ، وتعتصر خبرتها الانسانية والمعرفية دون أي توطيد لدعائم ذلك الماضي أو محاولة لاسترداده .

وإذا كان هذا على مستوى المنحى الأول ، منحى المضمون ، فماذا عن المنحى الثاني الخاص بالشكل ؟ لا أريد أن

أعيد هنا ما أسلفت القول فيه ، من أن تجربة الشاعر عبد الودود سيف جزء من تجربة الشعر السبعيني الذي لا يختلف عن تجارب الشعر العربية الكلاسيكية السابقة وحسب ، وإنما يختلف كذلك عن التجربة الشعرية الجديدة في شكلها الخمسيني والستيني ، سواء في المعمار ، أو الايقاع ، أو في اللغة والرموز ، ومفهوم المعادل الموضوعي .

في الديوان — اذن — عدد من القصائد التي تنزرع بالماضي في سبيل الحاضر ، أو انها تستعير ذاكرة ذلك الماضي ، وتتخفى في أقنعته المجيدة ، للافادة من التجربة التاريخية انتصاراً وانكساراً ، فرحاً وحزناً ، كما في قصيدتي (فصل من عذابات محمد) ، و (إيقاعات الخيبة) . والقصيدة الأخيرة ترتدي قناع أبي فراس الحمداني ، الشاعر الفارس الذي قتله الاهمال في سجون الروم وساوم فيه ابن عمه الأعداء . وكنت أرغب في أن تكون لي وقفة مع واحدة من هذه القصائد التي ترحل في ذاكرة الماضي ، إلا أنني بصراحة ، أشعر بالعجز عن استيعاب معطيات أية قصيدة منها لغة وشكلاً ومضموناً في ساحة محددة سلفاً . وقد آثرت لذلك أن أرافق القارىء في قراءة قصيدة قصيرة ذات نكهة يومية ، ولها ارتباط صميم بمعطيات حياتنا

الراهنة . انها قصيدة (حول جدار التطواف في شارع علي عبد المغني) .

وإذا كان العنوان في معظم القصائد الجيدة يشكل المفتاح الأساسي الى فهم تجربة القصيدة ، فإنه هنا مفتاح حقيقي ، وجزء ملتصق بالقصيدة لا يستطيع الفكاك عنها . والذي لا يعرف شارع علي عبد المغني أو لا يعرف من هو علي عبد المغني الذي حمل الشارع اسمه ، قد لا يستطيع أن يمتلك القصيدة ـــ على بساطتها ـــ امتلاكاً حقيقياً ، وقد لا يستطيع أن ينفذ الى بعدها الرمزي ، وما يرمي اليه هذا البعد من تجسيد ينابيع الملل الحقيقي الذي يعتري إنساننا في حياته اليومية . إنه انسان مكدود ، يذرع كل يوم تراب هذا الشارع عشرات المرات وهو يتأبط حزنه ، ويتفرس وجوه الآخرين الذين يشاركونه نفسِ الهم ، ويبحثون معه عن وجه ضائع بين الوجوه ، عن الحزن والملل :

أَتأبَّطُ حزني في صمت ..
أعدو بين جموع الزحمةِ ، كي أتفرَّس

من حولي
الأوجه نفس الأوجه
والوقت هو الوقت .. وكالمعتاد
سيلٌ يأتي
سيل يمضي
وعيون الجمع تزيغ بعمق :
من ذا يحمل عنها الأحزان ؟

هذا الفعل الذي يتصدر المقطع الأول يحمل الينا ديمومة اللحظة المملة ، ديمومة الرتابة ، ديمومة الحزن الذي لا تقدر العيون على حمله ، ولا يستطيع أصحابها احتماله . وإذا كان الفعل الذي يتصدر المقطع يصنع ذلك ، فإن المقطع نفسه يؤكد التجدد في الثبات ، والتغيير في الاستمرار — إذا صح التعبير — لأن السيل الذي يأتي يمسح السيل الذي يمضي ، والحياة لا تتوقف بالرغم من أنها تدور حول طاحونة الملل ، وتتزاحم في رحلة الطواف اليومية بعد أن تتحول أشجار (القات) الممضوغة الى أشجار من الحزن البليد ، والى نظرات زائغة بلهاء ، غير ذات معنى :

أتثاءب في عَجْز
« لعن الله القات »
أتنصت للخطو الممتد على طول الشارع
فأراه يرد بصوت مبلول بالبرد :
« لعن الله القات »
وبدون هدى
تمتدُّ يدي
ما بين الفينة .. والأخرى :
« أهلاً .. أهلاً »
يتماوجُ سيلُ الزحمة من حولي
في خطو فاتر
يدنو مني ،
يتلاصق بي ،
يتداخل في حزني
حزني حزنان
أن أهرب من نفسي
أو أدخل فيها !

الفعل المضارع ما يزال كما كان يتصدر المقطع الثاني لاثبات الديمومة اياها ، لكن شيئاً جديداً يعقب ذلك الفعل ، إنها لحظة يقظة قصيرة تتجلى في هذه اللعنة المحملة بعذاب السنين (لعن الله القات) . ولعل هذه اللعنة الصرخة تكشف أن القات أداة أخرى من أدوات الرتابة والملل في الشارع اليمني . إنه يتحكم في مشاعر الناس ، لأنه — كما يقولون — الوسيلة الوحيدة لكسر الرتابة والملل اليومي . لكنه على العكس مما يقال ، إذ يشكل عنصراً من عناصرها . وما هذا الذهول الذي يجعل انسان شارع علي عبد المـغني يسير (بدون هدى) وهو يرفع يده ثم يخفضها بشكل آلي وبحكم العادة ، هذا الذهول الغريب يعود في جانب منه إلى القات ، هذه التسلية اليومية المؤذية :

ماذا خلفَ الليل ؟
لا يَكْبَر هذا الشارعُ إلا في الليل
وبرغـم الأحزان ..
أعدو فيه
أتسلق حيطانَ الليل

أتعلق اعلاناً ليلياً بين الأضواء
فتنهرني الأعين :
من أنت ؟
وأحاول أهرب
أهرب ..
لكن لا أدري
الوقت مساء
والحزن : ترى من يحمل عني الحزن ؟

وبهذا المقطع الثالث والأخير تنتهي القصيدة أو بالأصح تبدأ ، تبدأ في الرحيل والطواف في شوارع النفس وجدران القلب . وأعترف أنني ارتكبت جريمة أدبية في تقطيع هذه القصيدة الفذة إلى ثلاثة أوصال بقصد الدراسة ، وقد يؤدي ذلك التقطيع الى تقطيع التجربة الشعرية في القصيدة . وبالرغم من ذلك فإن القصيدة ستبقى محتفظة بكيانها . وعندما ينتهي القارىء منها يبدأ يطرح — على نفسه — السؤال بعد السؤال ، ومنها لماذا لا يكبر الذي في الشارع الا في الليل ؟ ولماذا لا يبدو الا في الليل ؟ لماذا تغيب كثير من الحقائق الكبيرة في الضوء الكبير ، وتظهر في الظلام ؟

— ٦ —

تطرح قصيدة (حول جدار التطواف .. في شارع علي عبد المغني) التي اخترتها نموذجاً يجسد الانتاج الشعري للشاعر عبد الودود سيف ، تطرح مجموعة من خصائص الشاعر الجديد وسماته ، وهي خصائص وسمات يمكن حصرها في النقاط الآتية :

أولاً: الخروج الواعي العميق ، لا على القوالب العروضية الجاهزة للقصيدة الكلاسيكية وحسب ، وانما الخروج الواعي العميق أيضاً على نمطية القصيدة الجديدة في بنائها الخمسيني والستيني .

ثانياً: استيعاب العناصر الجمالية المعاصرة للقصيدة الجديدة ، مع عدم إغفال الغنائية ، هذا العنصر المتحرك داخل التجربة وعبر تخومها الفنية .

ثالثاً: المعادلة بين الشعر والتوصيل ، بين بساطة التعبير وتعقيد التركيب وحداثة البناء المعماري .

رابعاً: درامية التناول . فبالرغم من الإيحاء العابر الذي تعطيه القصيدة في القراءة الأولى بأنها ذات صوت واحد ، إلا أن القراءة المتعددة تكشف أنها مؤلفة من مجموعة

أصوات تساعدها داخلياً وخارجياً على تعميق التأثير والاحساس بجدلية الحياة وتوافر الحوار ـــ الفعل .

خامساً: في معظم قصائد الديوان يلعب الرمز ، وتلعب الأقنعة التاريخية والأسطورية دوراً كبيراً في تحديد معالم التجربة . والشاعر في هذه القصيدة بدلاً من أن يرتدي قناعاً تاريخياً للثائر علي عبد المغني ، نراه يجعل من الشارع المسمى باسمه مسرحاً لحركة تجربته الشعرية ، وكأنه بالطواف الرتيب في أرجائه يطوف في شارع الثورة المزدحم الخالي في آن واحد .

سادساً: نضج ملكاته الشعرية ، وامتلاكه الحق لثقافة شعرية حديثة ، في اللغة ، والصورة ، والايقاع ، وفي صورة مثل (الصوت المبلول بالبرد) ما يعتبر مكسباً من مكاسب الجديد في الشعر ونقلة فنية متقدمة في مجال الإبداع والحضور المعاصر .

— ٧ —

يروون عن الرسام المعذب فان جوخ انه قال : إن أهل الفن يشعرون أنهم حلقات في سلسلة لا تنتهي ، وكل منهم يدفع

الثمن بشرف وفرح من صحته وحريته . وهو قول يدفعنا الى القول بأن الشعراء ــ وهم من أهل الفن أيضاً ــ حلقات في سلسلة لا تنتهي على طريق التجديد ، وكل شاعر يدفع ثمن الابداع من أعصابه ، ومن نزفه الدموي الحار . وأشهد أن الثمن الذي دفعه الشاعر عبد الودود سيف ــ حتى الآن ــ من صحته ومن استقراره النفسي والمادي كان فادحاً . وما يخفف من مرارة الشاعر أنه استطاع أن يسهم في وضع القصيدة في موقعها المتقدم من العصر والحياة .

الفهـــرس

صدر عن دار
طلاس
للدراسات والترجمة والنشر

اسم الكتاب	المؤلف	المترجم	السعر ل.س
رسالة الاسلام – الرسول العربي	العماد مصطفى طلاس		٢٥
فارس الاطلسي – عقبة بن نافع	العماد مصطفى طلاس		١٠
فطير صهيون	العماد مصطفى طلاس		١٦
راعي القدس – ايلاريون كبوجي	العماد مصطفى طلاس		١٥
فارس الجزائر – الامير عبد القادر	العماد مصطفى طلاس		١٧
المصطفى من أحاديث المصطفى	العماد مصطفى طلاس	(قياس كبير)	٦٠
		(قياس صغير)	٣٠
كذلك قال الأسد	اختارها العماد مصطفى طلاس	(قياس كبير)	٣٠
		(قياس صغير)	١٥
حب وبطولة	سليمان العيسى		١٥
قصة المتنبي	أحمد الجندي		١٢
صبرا وشاتيلا (تحقيق حول مجزرة)	أمنون كابليوك	المكتب العربي للترجمة	٦
روضة الورد	سعدي الشيرازي	محمد الفراتي	١٥
سعد الله الجابري	أحمد الجندي		١٥

خريف الغضب (جزءان)	محمد حسنين هيكل		٣٠
كفاحي	آدولف هتلر	لويس الحاج	١٨
ماجدولين	الفونس كار	مصطفى لطفي المنفلوطي	١٠
رسالة من امرأة مجهولة والحب الجنوني	ستيفان زفايغ	أنجيل عبود	٨
سقوط السنديان	اندريه مالرو	د. سامي الجندي	٩
عشرة أيام هزت العالم	جون ريد	فواز طرابلسي	٢٢
هكذا يتكلم القائد	نابليون بونابرت	عبد الله حيدر	٨
حبات من الرمال الذهبية	سليمان العيسى وشعراء آخرون		١٠
رواد النغم العربي	أحمد الجندي		٩
حبال من رمل	ولبر كرين ايفلاند	د. سهيل زكار	٢٥
البطالة المقنعة في الوطن العربي	سمير عبده		١٤
باقة نثر	سليمان العيسى		١٨
موجز ديوان المتنبي (شرح اليازجي)	اختصره سليمان العيسى		٢٠
طريق التبغ	ارسكين كالدويل	منير البعلبكي	١٥
تولستوي	ستيفان زفايغ	ميشيل واكيم قصي الاتاسي	١٠
حب بياتريس الجديد (شعر) (بالعربية والفرنسية)	جيرار مورغ	رواد طربيه	٨
الاستراتيجيتان السوفييتية والامريكية	هنري باريس	أحمد عبد الكريم	١٠
شعراء من بلاد الشام	أحمد الجندي		١٥
رد على التوراة	ندرة اليازجي		١٠
رد على اليهودية واليهودية المسيحيه	ندرة اليازجي		٢٥

الكتاب	المؤلف	المترجم	السعر
الطاعون	البير كامو	د. سهيل ادريس	١٥
السلام الضائع في اتفاقيات كامب ديفيد	محمد ابراهيم كامل «وزير خارجية مصر الاسبق»		٣٠
استراتيجية العصر النووي	الجنرال بيير غالوا	اللواء الركن. سميح السيد	١٢
حرب البترول السرية	جاك بيرجيه وبرنار توماس	اللواء الركن سميح السيد	١٢
تاريخ الأدب الغربي (جزءان)	مجموعة من الاساتذة		للجزئين ١٠٠
مختارات من الشعر الروسي		د. ماجد علاء الدين	١٨
إلى أواصل الأزق	سليمان العيسى		١١
الحرب العالمية الثالثة	الجنرال جون هاكيت	موسى الزعبي	٣٣
يسوع ابن الانسان	جبران خليل جبران		١٢
نشيد الجمر	باقة من شعر سليمان العيسى		٢٥
من الشعر اليوناني الحديث		الياس معوض	١٠
يوميات وزير (جزءان)	ريتشارد كروسمان	صبحي الجابي	للجزئين ٥٠
ليالي الشيطان الأخيرة (راسبوتين) (جزءان)	فالنتين بيكول	عبد الوهاب مدور	للجزئين ٤٠
فيكتور هيجو		فريد جحا	١٥
فراشات غجرية (شعر)	نضال خليل قبلان		٦
كيان (قصة)	كوليت الخوري		٩
هل يمكن السيطرة على الحرب النووية؟	المعهد العالي للدراسات الاستراتيجية في لندن	د. محمد حجار	١١
الصراع على سورية	باتريك سيل	سمير عبده	٢٠
نظرات ومسائل في الادارة	أحمد الدباس		٤٠

روائع طاغور	رابندرانات طاغور	الدكتور بديع حقي	٢٠
الفراشة وقصائد أخرى (بالعربية والانكليزية)	سليمان العيسى	برندا ووكر	١٠
العواصف	جبران خليل جبران		١٠
البدائع والطرائف	جبران خليل جبران		١٠
النبي	جبران خليل جبران	ثروت عكاشة	٨
السابق	جبران خليل جبران	انطونيوس بشير	٥
عرائس المروج	جبران خليل جبران		٥
التائه	جبران خليل جبران	عبد اللطيف شرارة	٦
المجنون	جبران خليل جبران	انطونيوس بشير	٥
الارواح المتمردة	جبران خليل جبران		٨
دمعة وابتسامة	جبران خليل جبران		١٠
الحروب والحضارات	مدرسون في المعهد الفرنسي لعلم الحرب	أحمد عبد الكريم	٢٠
بروتوكولات حكماء صهيون (جزءان)	عجاج نويهض		للجزئين ٣٠
حرب الثلاث سنوات ٦٧ـ ٧٠ (مذكرات)	الفريق اول محمد فوزي		٢٥
قصة الرعب والجرأة	الكسندر بيك		١٥
رفائيل	لامرتين	محمد حسن الزيات	١٦
الامنية الاوروبية أو الدفاع المشترك المفقود	اندريه بريغو و دومينيك دافيد	أحمد عبد الكريم	١٥
ديك الجن الحمصي (ديوان ودراسة)	أحمد الجندي		١٠
سلام غير مرغوب فيه «تقرير عن فوائد الحروب»	لجنة أميركية	اللواء الركن سميح السيد	٩

الجدل الكبير حول الاستراتيجية الذرية	ريمون آرون	اللواء الركن سميح السيد	١٥
عودة وضاح اليمن (شعر)	عبد العزيز المقالح		٢٥
الحرب الأهلية العالمية	جاكلين غرابان وجان بيرنار بيناتيل	اللواء الركن سميح السيد	١٤
المسألة السورية المزدوجة (سورية في ظل الحرب العالمية الثانية)	ميشيل كرستيان رافيه	جبرائيل بيطار	٢٢
عملية كمال عدوان	العماد مصطفى طلاس		٨
الثورة الجزائرية	العماد مصطفى طلاس		٨٠
مع سليمان العيسى	مجموعة من الكتاب		١٤
من وحي المرأة (شعر)	عمر أبو ريشة		٢٥
كيف سقينا الفولاذ	نيقولاي أوستروفسكي	غائب طعمة فرمان	٢٥
رباعيات عمر الخيام	عمر الخيام	أحمد الصافي النجفي تقديم أحمد الجندي	١٥
المسيح يُصلب من جديد	نيكوس كازانتزاكس	شوقي جلال (جزءان)	٤٠
وجيز علم الجنس الهندي	فاتسيايانا	كاستون فاتول	٢٠
لحن كرويتزر	ليون تولستوي	سامي الدروبي	١٣
أنشودة الحب الظافر (قصص)	تورجنيف	عدنان سبيعي وخليل شطا	١٢
الأيام المضيئة (قصص)	كوليت خوري		١١
حديث الهيل (شعر)	عمر الفرا		١٢
مذكرات ديغول			للأجزاء الأربعة ١٠٠
١ – النفير	الجنرال ديغول	عبد اللطيف شرارة	
٢ – الوحدة	الجنرال ديغول	عبد اللطيف شرارة	
٣ – الخلاص	الجنرال ديغول	خليل هنداوي–ابراهيم مرجانة	
٤ – الأمل	الجنرال ديغول	الدكتور سموحي فوق العادة	

البطل والتاريخ	صفوان قدسي	—	١٨
يوم العيد	انطون تشيخوف	عدنان السيعي وخليل شطا	١١
شوارد وقلم	محمد روحي فيصل		١٥
الأيام المضيئة	كوليت خوري		١٥
كيان	كوليت خوري		٩
فراشات غجرية	نضال خليل قبلان		٦



للدراسات والترجمة والنشر
دمشق ـــ اوتوستراد المزة
هاتف ٨١٦١٢٦ ـــ ٨٨٦٩٥١
تلكس ٤١٢٠٥٠
ص . ب : ١٦٠٣٥

العنوان البرقي
طلاسدار
TLASDAR

ريع الدار مخصص
لصالح مدارس أبناء الشهداء في القطر العربي السوري

